

تزيفتان تودوروف

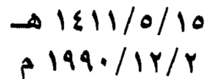
مفهوم الأدب

ترجمة : الدكتور منذر عياشي

تزيفتان تودوروف

مفهوم الأدب

ترجمة: الدكتور منذر عياشي





المملكة العربية السعودية
الرئاسة العامة لرعاية الشباب
النادي الأدبي الثقافي بجدة
ص . ب: ٥٩١٩ ـ ت ٦٨٣٤٦٦٣

الطبعة الأولى





مقدمـــة

إن هذا الكتاب الذي نقدمه لقراء العربية ، إنما هو في الواقع مجموعة من الدراسات ، اجتزأناها من كتاب «تـزيفتان تـودوروف» : «مفهـوم الأدب» LA NOTION LITERAIRE ثم أضفنـا إليهـا دراسـة أخـرى ، رأينـا أنهـا تتنـاسب مع طبيعة الموضوعات التي اخترنا ، بل وتشكل معها وحدة كاملة تعكس رؤية هذا الناقد اللساني ، هذه الدراسة هي «العلاقات المجازية» ، كان تودوروف قد نشرها في كتاب مشترك مع عدد من الكتّاب ، والنقاد ، والدارسين بعنوان «دلالة الشعر» .

وتوخينا في هذا العمل الانتقائي تحقيق هدفين :

أولاً : لقد رأينا ارساء قواعد جسر يصل الفكر النقدي العربي المعاصر ببعض ملامح أكثر التيارات تجديدًا في الفكر النقدي الغربي ، ألا وهو النقد اللساني ، وهو نقد كما يتبين من مسماه يقف وسطًا بين نظرية الأدب ومنهج الدرس اللساني المعاصر .

ثانيًا : كما أردنا ، أيضًا ، أن نقدم للقارىء صورة مصغرة عن طريقة تفكير الرجل ومنهجه النقدي ، وإنه لتتبدى لنا ، بالفعل ، عدة صور من هذا الفكر النفّاذ في هذا الكتاب : فهو ينتقل بنا في روضة بديعة من الرؤى ، والأفكار ، والفلسفات ، كما ينتقل بنا في فضاء رحب يزينه كبار الكتّاب ، وأعظم المؤلفات ، ولقد نعلم أن القارىء العربي ما يزال يتطلع إلى كل حديث ، رغبة منه في معرفة الآخر ، واكتشاف الذات ، أو تقييمها عن طريق مقارنتها بهذا الآخر ، إذ ليس كالمقارنة شيء أجلى بيانًا عن شوق النفس في التجديد ، وأمل العقل في تحديث المناهج وتطعيم الأفكار .

ولتحقيق هذين الهدفين معًا بأكبر قسط من الدقة والموضوعية ، لم نجعل محاولتنا الانتقائية هذه اعتباطًا أو خبط عشواء ، ولم نسر بها كحاطب ليل ، لا يدري أصاب حطبًا فجمعه ، أو أصاب أفعىٰ ، فنحن نعلم بكل الدقائق التي تمور في ساحة النقد في المشرق العربي ومغربه ، ونعلم أن أكثره غث بخس ، لا صلة له بالنقد ، كما ونعلم أن أقله ثمين واعد ، وغيث معصر ، فإلى هذا الأخير القليل ترجمنا لا إلى سواه ، وللناس فيما يعشقون مذاهب .

لم يكن ما أجرينا من انتقاء اعتباطًا ، إذن فماذا هو ، وما عساه يكون ؟ نقدم هذه الدراسات في الواقع على

صورتين ، أو هي تقوم ، إذا شئنا على محورين :
أ ـ المحور الأول تنظيري بالدرجة الأولى ، وتنكشف فيه نظرية الرجل وفلسفته ، ومجموع رؤاه ، وهنا نقف معه على المنابع الفكرية التي نهل منها ، وعلى الأدوات النظرية التي استعان بها أو اتكأ عليها ، كما نقف على القضايا التي يثيرها ، والمفاهيم التي يغذي مكتوبه بها ، والمصطلحات التي يضع فيها جماع ما وصلت إليه تجربة البحث العلمي المعاصر ، سواء كانت في مجال الفلسفة ، أم في علم الاجتماع ، أم في علم النفس ، أم في الانتروبولوجيا ، أم في اللسانيات ، أم في غير ذلك من العلوم الإنسانية .
ب ـ المحور الثاني ، وهو إن كان لا يخلو من التنظير ، فإنه إلى النقد التطبيقي أميل ، هنا يصبح العمل النقدي قراءة في نص لا تقل المتعة فيه عن النص الأول ، هنا يتداخل المتنافر ، وتنعقد صلات القريب والبعيد ، وتتراحم الأضداد ، وتتجاذب النقائض ، فإذا بالمتعة لذة يكشف فيها النص لا عن سر من أسرار الكاتب فيه ، ولكن عن لغة تجعل المستحيل ممكنًا ، والمحتمل بديلاً عن الواقع .

ولقد وصف تودوروف طريقته الاجرائية في العمل النقدي ، في كتابه «الشعرية» فقال : «نقسم في البداية الألعاب التي لا تحصى للعلاقات الملحوظة في النص الأدبي

إلى مجموعتين كبيرتين ، علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية) ، وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية) ، وتختلف هذه العلاقات إن في طبيعتها أو في وظيفتها [١]. وهو ، بطبيعة الحال ، لا ينسى المظهر الصوتي ، ولا يهمل الجانب التركيبي ، كما أنه لا يغفل العنصر الدلالي للأدب ولغته ، ولذا ، وجدناه يقول : «ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي ، وهذا التفريع موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا رغم أنه يُسمَّى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبعًا لوجهات نظر متنوعة ، فعلى هذا النحو قسّمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والانشاء (تركيبي) والابتداع (دلالي) ، وكذلك قسم الشكلانيون الروس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية ، ونظم ، وغرضية ، وكذك يُفعل في النظرية اللسانية المعاصرة بين الصواتة والتركيب والدلالة[٢] .

○ ○ ○ ○

يعتبر تودوروف مَعْلماً من معالم التحول في الفكر النقدي في العالم . هذا إلى جانب شخصيات أخرى ، وهي تقف معه ، على ما بينها من تفاوت وتمايز ، شاهدة على هذا التحول أو صانعة له ، نجد منهم مثلاً رولان

بارت أستاذ تودوروف ، وغريماس ، وجرار جينيت ، وجوليا كريستيڤا ، وغيرهم .

أما تودوروف نفسه ، فقد ساهم بنصيب وافر من الكتب والدراسات ، والمحاضرات ، ونكاد لا نجد مهتمًا واحدًا بالدراسات الأدبية والنقدية أو الإنسانية إلا وقد قرأ لهذا العقل الفذ .

يمكن ، في نهاية هذا المطاف ، أن نذكر جانبًا من كتبه ، تدليلاً على مساهمته ، وبيانًا لجهوده :

- نظرية الأدب : ١٩٦٥ م.
- الأدب والمعنى : ١٩٦٧ م
- مدخل إلى الأدب الغرائبي : ١٩٧٠ م.
- شعرية النثر : ١٩٧١ م.
- نظرية الرمز : ١٩٧٧ م
- أجناس الخطاب : ١٩٧٨ م
- الرمزية والتأويل : ١٩٧٨ م.
- نقد النقد : ١٩٨٤ م
- مفهوم الأدب : ١٩٨٧ م

وثمة كتب أخرى ودراسات منشورة ، قد تعجز هذه الصفحة عن ذكرها جميعًا .

○ ○ ○ ○

ولد تزيفتان تودوروف في صوفيا ـ ببلغاريا يحمل الجنسية الفرنيسة ، يعمل حاليًا باحثًا في مركز البحث العلمي في فرنسا .

د . منذر عياشي

المراجع :

١ ـ الشعرية : ص/٣٠/ت . شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار طوبقال ـ المغرب .

٢ ـ المرجع السابق ص/٣١ ـ ٣٢ .

القراءة .. بناء

كلّي الحضور لا يدرك ، وكذلك القراءة ، إنها أكثر الأشياء شيوعًا ، ولكنها مجهولة أكثر من كل الأشياء ، اقرأ ، أمر بدهي إلى درجة أن يبدو للوهلة الأولى ، أن ليس ثمة ما يقال فيه .

جرى الاتفاق في بعض الدراسات الأدبية النادرة على تصور قضية القراءة من زاويتين مختلفتين جدًّا : الأولى ، وتضع القرّاء في حسابها ، بتنوعهم التاريخي أو الاجتماعي ، الجماعي أو الفردي ، وتهتم الثانية بصورة القارىء كما هي ممثلة في بعض النصوص : القارىء كشخص ، والقارىء «كسرد» ، ولكنْ ثمة ميدان لا يزال بكرًا ، إنه منطق القراءة ، غير الممثل في النص ، والذي يعتبر سابقًا على الفارق الفردي .

هناك : نماذج للقراءة عديدة ، ولن أقف هنا إلا على واحد منها ، وهو ليس بالقليل : قراءة نصوص التخييل الكلاسيكية أو بصورة أدق قراءة النصوص التمثيلية ،

فهذه القراءة وحدها هي التي يتم تنفيذها كبناء .

لقد توقفنا عن اعتبار الفن والأدب محاكاة ، إلا أننا لم نستطع أن نتخلص بعد من طريقة في النظر ، مسجلة حتى في عاداتنا اللسانية ، تقضي أن نفكر في الرواية بمصطلحات التمثيل ، ونقل الواقع السابق عليها ، وهذه الرؤية تحدث مشكلة وإن كانت لا تبحث إلا عن وصف سيرورة الخلق ، إنها تحريضية حتى في رجوعها إلى النص ذاته ، فما يوجد أولاً هو النص ، وليس شيئًا غيره ، وإننا لن نبني عالمًا متخيلاً انطلاقًا منه إلا باخضاعه إلى نوع معين من القراءة ، فالرواية لا تحاكي الواقع ، إنها تخلقه ، وليست هذه الصياغة لما قبل الرومانتيكيين تجديدًا اصطلاحيًا بسيطًا .

إن منظور البناء وحده يسمح لنا أن نفهم فهمًا صحيحًا وظيفة النص المسمى التمثيلي .

يمكن لمسألة القراءة إذن ، أن توجز على النحو التالي : كيف يمكن لنص من النصوص أن يقودنا إلى عالم متخيل ؟ وما هي وجوه النص التي تحدد البناء الذي ننتجه أثناء القراءة ، وبأي طريقة ؟

لنبدأ بالأكثر بساطة .

الخطاب المرجعي :

تسمح الجمل المرجعية فقط بالبناء ، ولكن ليست كل جملة هي بالضرورة جملة مرجعية ، وهذا أمر معروف عند اللسانيين والمنطقيين ، ولا حاجة بنا أن نقف عليه طويلاً .

إن الفهم سيرورة مختلفة عن البناء ، ولنضرب على ذلك مثلاً بجملتين من جمل أدولف : «أحسست أنها أفضل مني ، فاحتقرت نفسي لكوني غير جدير بها ، وإنها لملمَّة بشعة أن لا يُحَبَّ المرء عندما يُحِبُّ ، ولكن ثمة ملمة أعظم ، وهي عندما يُحَبُّ بشغف وقد كف هو عن الحب» ، فالجملة الأولى من هاتين الجملتين المرجعيتين: تستدعي حدثًا «مشاعر أدولف» ، بينما الثانية ليست كذلك ، إنها حكمة ، وتشير إلى الفارق بينهما معالم قاعدية ، فالحكمة تتطلب الزمن الحاضر والشخص الثالث للفعل ، ولا تحتوي على الكلمة نفسها متكررة في مطلع الجمل المتعاقبة .

إما أن تكون الجملة مرجعية أو أن لا تكون ، إذ ليس هناك درجة وسيطة ، ومع ذلك ، فإن الكلمات التي تؤلفها لا تتشابه جميعًا بهذا الخصوص ، فالاختيار الذي يقوم به الكاتب بين المفردات يثير نتائج جد مختلفة ، وهناك متعارضان يبدوان هنا متلائمين على وجه الخصوص : الأول ويخص الحساسية وغير الحساسية ، ويخص الثاني الخاص والعام ، ونضرب على ذلك مثلاً ، فأدولف

سيجعل مرجعه في ماضيه : «في وسط حياة طائشة جدًّا» ، يستدعى هذا التعبير حوادث يمكن ملاحظتها ، ولكن على مستوى عام جدًّا ، ونستطيع أن نتصور مئات الصفحات التي ستصف الحدث نفسه بدقة ، بينما الأمر في هذه الجملة الأُخرى : «لم أر في أبي رقيبًا ، ولكن ملاحظًا باردًا وساخرًا ، يبتسم بإشفاق أولاً · ثم ينهي الحديث بعد قليل بنفاد صبر» ، هنا ، نرى تجاورًا بين حوادث حسية وغير حسية ، فالابتسام والصمت حدثان يمكن ملاحظتهما ، بينما الشفقة ونفاد الصبر ، فافتراضات ـ لها ما يبررها دون ريب ـ لمشاعر لا نملك إليها أي سبيل مباشر .

نجد عادة في نص التخييل نفسه عينات تمثل كل هذه الفئات الكلامية (ولكننا نعلم أن تكرارها يتغير بحسب العصور ، والمدارس ، أو بحسب النظام العام للنص أيضًا) . ولذا فإننا لا نقف على الجمل غير المرجعية أثناء القراءة البنائية (إنها تدخل في قراءة أُخرى) ، أما الجمل المرجعية فتعود إلى أبنية نوعية مختلفة ، وذلك بحسب أن تكون عامة ، وتستدعي حوادث حساسة إلى حد ما .

المصفاة السردية :

يمكن لسمات الخطاب النوعية ، المستدعاة حتى الآن ، أن تتعين خارج أي محيط : إنها ملازمة للجمل

نفسها ، ومع ذلك ، فإننا نقرأ نصوصًا بأكملها وليس جملاً ، وهذا يعني أننا نقارن إذن فيما بينها من وجهة نظر العالم الخيالي أيضًا حسب مقاييس عديدة ، ويبدو أن اتفاقًا عامًا قد تم في التحليل السردي للوقوف على ثلاثة مقاييس : الزمن ، والرؤية ، والطريقة ، إننا نقف هنا أيضًا على أرض معروفة نسبيًا ، ويجب النظر إليها من زاوية القراءة .

الطريقة : إن الأسلوب هو الوسيلة الوحيدة لإبعاد أي فارق بين الخطاب السردي والعالم الذي يستدعيه : الكلمات تتطابق مع الكلمات والبناء مباشر وفوري ، وهذا لا ينطبق على الحوادث الخالية من الأفعال ، ولا على الخطاب المنتقل ، تقول جملة من جمل أدولف : «إن ضيفنا الذي تحدث مع خادم من نابولي يقوم على خدمة هذا الغريب دون أن يعرف اسمه ، وقد قال لي لن يقوم برحلة يدفعه الفضول إليها ، ذلك لأنه لا يزور الأطلال ولا الحصون ، ولا النصب ، ولا البشر» ، ويمكننا أن نتصور حديث السارد مع الضيف ، وإن كان ثمة احتمال أنه لم يستخدم ، وإن كان ذلك بالايطالية ، جملة تتطابق مع الشكل التالي «قال لي إن» ، فبناء الحديث بين الضيف والخادم أقل تحديدًا بكثير ، وإننا لنملك حرية أكبر إذن ، إذا أردنا أن نبنيه ضمن هذه التفاصيل . نرى أخيرًا ، أن النشاطات والمحادثات المشتركة الأخرى بين الخادم

وأدولف غير محدودة ، وما يصلنا منها فقط هو الانطباع العام .

يمكن اعتبار كلام السارد أيضًا أسلوبًا مباشرًا ، وإن كان أعلى مستوى ، لا سيما إذا كان هذا السارد ممثلاً في النص «كما هي حال أدولف مثلاً» ، فلقد تم اقصاء الحكمة سابقًا من القراءة كبناء ، غير أنها استعيدت هنا ثانية ـ ليس كعبارة ولكن كتعبير ، فإذا كان أدولف السارد قد صاغ مثل هذه الحكمة ، فإن هذا يخبرنا عن سماته الشخصية ، أي ، إذن ، عن العالم التخييلي الذي يشارك فيه .

المستوى الزمني : إن زمن العالم المتخيل «زمن التاريخ» منظم حسب تسلسل زمني ، بينما لا تخضع جمل النص ولا تستطيع أن تخضع إلى هذا النظام ، وإن القارىء يقوم ، إذن ، لا شعوريًّا بإعادة تكوين النظام ، وكذلك الحال فإن بعض الجمل تستدعي عددًا من الحوادث مختلفة ، ولكنها متقاربة «قصة تكرارية» ونقوم نحن لحظة البناء بإقامة التعددية .

إن الرؤية التي نكونها عن الحوادث المستدعاة يحددها العمل البنائي بدهيًّا ، ومن ذلك مثلاً ، أننا ، في لحظة الرؤية التقييمية ، نعطي القسم «أ» للحادثة المستدعاة ، والقسم «ب» لموقف ذلك الذي يرى ازاء هذه الحادثة ، ونحن نستطيع أن نميز الأخبار التي تحملها

الجملة عن موضعها من تلك التي تخص عاملها ، وهكذا يستطيع مؤلف أدولف أن لا يفكر إلا في الثاني ، فيعلق على القصة التي قرأناها : «أكره هذه المنهجية التي تعتني بنفسها حين تلتقي بالشر الذي أحدثته وتدّعي الشكوى عبر الوصف ، وتذهب إلى تحليل ذاتها عوضًا عن التوبة ، محملقة ، لا ينالها الهدم وسط الاطلال» ، إن المؤلف يبني إذن عامل القصة «أدولف السارد» وليس موضوعها «أدولف الشخصي» .

إننا عادة ، لا نعرف مقدار التكرار في النص التخييلي، أو إذا أردنا ، مقدار الحشو فيه ، غير أننا نستطيع أن نقول في ذلك دون خطأ أو خشية ، إن كل حدث من أحداث القصة قد ذكر مرتين على الأقل . والمصافي التي جئنا على ذكرها تعطي لهذه التكرارات قالبها : فالمحادثة تكون منتوجة مرة ، كما تكون مستدعاة بغموض مرة أُخرى ، وقد نلاحظ الحوادث من عدة وجهات نظر ، فيمكن استدعاؤها في المستقبل ، والحاضر ، والماضي ، وتستطيع كل هذه المقاييس أن تتآلف معًا .

يضطلع التكرار بدور قوي في سيرورة البناء : وذلك لأننا يجب أن نبني حدثًا واحدًا من مجمّوع قصص عديدة ، والعلاقة بين القصص التكرارية تتراوح بين التطابق والتناقض ، فالتطابق المادي لا يؤدي بالضرورة إلى التطابق في المعنى «وقد رأينا لهذا مثلاً جيدًا في فيلم كوبولا الحديث : المحادثة» .

وكذلك فإن وظائف التكرار مختلفة أيضًا ، إنها تشارك في إقامة الوقائع «في التحقيق البوليسي» ، أو تشارك في حلها : يدل هذا أن الشخص نفسه في «أدولف» يستطيع ، في أوقات متقاربة جدًّا ، أن يستحوذ على رؤى متناقضة للواقعة نفسها ، ويجعلنا هذا ندرك أن الحالة النفسية لا توجد في الرؤى ذاتها ولكنها توجد دائمًا إزاء متكلم ما ، أو شريك ما ، وقد صاغ كونستان نفسه قانون هذا العالم بقوله : «إن الشيء الذي يهرب منا يختلف حتمًا عن الشيء الذي يلاحقنا» .

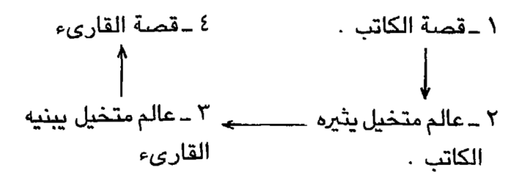
يجب لكي نستطيع إذن ، عند قراءة نص من النصوص ، أن نبني عالمًا متخيلاً ، يجب أن يكون نفسه مرجعيًّا أولاً ، وفي هذه الحالة ، ندع خيالنا يعمل بعد قراءته ، وتصفي الأخبار بوساطة سؤال مثل : ضمن أي معيار نستطيع اعتبار وصف هذا العالم دقيقًا «الطريقة» ؟ وضمن أي نظام جرت الحوادث «الزمن» ؟ وضمن أي مقياس يجب أن نولي اهتمامًا للتحريفات التي حملها «عاكس القصة «رؤية» ؟ ولكن بهذا يكون عمل القارىء قد بدأ .

المعنى والرمز :

كيف نعرف ما يجري لحظة القراءة ؟ بالحدس ، وإذا تطلعنا إلى تأكيد انطباع ما ، فإننا نلجأ إلى القصص التي يمدنا بها الآخرون عن قراءاتهم ومع ذلك لن تتطابق قصتان

تستنـــدان إلى النص نفســه ، فكيف يمكن شرح هــذه التعددية ؟

إن هذه القصص لا تصف عالم الكتاب نفسه ، ولكنها تصف العالم المتحول ، تمامًا كما هو قائم في نفسية كل فرد ، ونستطيع أن نصف مراحل هذا الطريق كالتالي :



يمكننا أن نسأل أنفسنا إذا كان الفارق بين المرحلة / ٢ / و/ ٣ / يوجد فعلاً ، كما يظهر في الرسم تمامًا ، وهل ثمة أبنية أخرى غير فردية ؟ ومن السهولة بمكان إثبات أن الجواب على هذا السؤال يجب أن يكون إيجابيًّا ، فكل من يقرأ أدولف ، لن يعتريه أدنى شك ، أن إيللينور عاشت مع الكونت أولاً ، وأنها هجرته بعد ذلك لتعيش مع أدولف ، وأنهما افترقا ، ثم تبعته إلى باريس ، الخ .. وعلى العكس من ذلك ، ليس ثمة طريقة لكي نفكر ، مع اليقين ذاته أن أدولف كان ضعيفًا أو صادقًا فقط .

يعود سبب هذا الازدواج إلى أن النص يستدعي وقائع تقوم على نهجين اقترحت تسميتهما : المعنى والرمز ، فكلمات

النص تعطي معنى رحلة إيللينور إلى باريس ، أما ضعف أدولف «المفترض» ، فرمز تدل عليه وقائع أخرى للعالم المتخيل ، وهذه الوقائع ذات معنى تدل عليه الكلمات ، ونضرب على ذلك مثلاً : عندما لا يعرف أدولف أن يدافع في كلامه عن إيللينور ، فذلك حدث له معناه ، ويرمز هذا الحدث : بدوره إلى أن أدولف غير قادر أن يحب ، فالوقائع تدل على معنى ويكفي من أجل هذا أن نعرف اللغة التي كتب النص بها ، بينما تكون الوقائع المرموزة وقائع تأويلية ، والتأويلات تتغير من شخص إلى شخص .

إن العلاقة بين المرحلة/ ٢ والمرحلة/ ٣ ، المشار إليها في الأعلى ، علاقة رمزية إذن «بينما العلاقة بين / ١/ و/ ٢/ ، أو بين /٣/ و/ ٤/ فعلاقة معنى» ، وليس المقصود هو العلاقة الواحدة ، ولكن المجموعة المتجانسة·أولاً نختصر : تكون / ٤/ دائمًا أقصر تقريبًا من/ ١/ ، وتكون /٣/ أيضًا أفقر من /٢/ ، ثانيا : نخطىء . وإن دراسة العبور في الحالتين ، من المرحلة /٢/ إلى المرحلة /٣/ تقودنا إلى علم النفس الاسقاطي : فالتحويل الذي تم إجراؤه ، يخبرنا عن موضوع القراءة : لماذا يحافظ على «أو أيضًا : يضيف إلى» هذه الواقعة وليس على تلك الأخرى ؟ ولكن ثمة تحويلات أخرى تخبرنا عن سيرورة القراءة نفسها ، وهذه التحويلات هي التي تهمنا هنا بالدرجة الأولى .

يصعب عليّ أن أقول فيما إذا كانت حالة الأشياء التي

ألاحظها في الأمثلة المتعددة جدًّا للتخييل ذات صبغة عالمية ، أوهي تخضع للشرط التاريخي والثقافي ، ويبقى أن أقول إن الرمزية والتأويلية في كل هذه الأمثلة «المرور من المرحلة/ ٢/ إلى /٣/» تقتضي وجود محدِّدٍ للوقائع ، وربما كانت قراءة نصوص أُخرى ، كالشعر الغنائي مثلاً ، تستلزم عملاً رمزيًّا يقوم على مقترحات أُخرى «القياس العالمي» ؟ إني أجهل ذلك ، ولكن الذي يحصل دائمًا ، أن الرمز في النص التخييلي يقوم على القبول الضمني أو العلني لمبدأ السببية ، وهذا يعني إذن ، أن الأسئلة التي نطرحها على الحوادث التي تكّون الصورة الذهنية للمرحلة /٢/ هي : ما هو السبب ؟ وما هو الأثر ؟ وإن الأجوبة عليها هي التي نضيفها إلى الصورة الذهنية ، تمامًا كما نجدها في المرحلة/ ٣/ .

لنفترض أن هذا المحدّد عالمي . أما ما هو ليس كذلك بالتأكيد ، فإنه الشكل الذي تأخذه هذه الحالة أو تلك والشكل الأكثر بساطة ، ولكنه الأقل شيوعًا في ثقافتنا كمعيار للقراءة ، يشتمل في البناء على وقائع أُخرى تشترك في الطبيعة ذاتها . ويمكن لقارىء من القراء أن يقول لنفسه : إذا كان جان قد قتل بيير «واقعة قائمة في التخييل» ، فذلك لأن بيير ضاجع زوجة جان «واقعة غائبة عن التخييل» .

إن هذا التفكير : النموذجي للتحقيق القانوني ، لا يدخل جديًّا في الرواية : إننا نقبل ضمنيًّا أن المؤلف لا يغش ، وأنه نقل إلينا «أعطى المعنى» كل الحوادث اللازمة لفهم القصة

«حالة أرمانس استثنائية» .

وكذلك الأمر فيما يخص النتائج : ثمة كتب تعتبر تطويلاً لكتب أُخرى وهي تكتب نتائج العالم التخييلي الممثلة في النص الأول . ولكن مضمون الكتاب الثاني لا يعتبر مناسبًا لعالم الأول ، نرى هنا أيضًا أن مزاولة القراءة تفترق عن مزاولة الحياة اليومية .

إننا أثناء القراءة البنائية نتصرف عادة تمشيًا مع سببية أُخرى ـ أما أسباب الحادثة ، فنتائجها يجب البحث عنها في مادة لا تلائمها ، وثمة حالتان شائعتان جدًّا «وهذا ما لاحظه أرسطو أيضا»: إن الحادثة «أو/ والسبب» تعتبر نتيجة إما لسمة شخصية ، وإما لقانون غير شخصي ، وتحتوي قصة أدولف على أمثلة عديدة لتأويل أو لآخر قائم في النص ذاته ، فلننظر كيف يصف أدولف أباه : «أنا لا أذكر أنني خلال سنواتي الثماني عشرة الأولى قد تحدثت معه لمدة ساعة ، ولم أكن أدري وقتها ما هو الحياء..» إن الجملة الأولى تعني الحدث «غياب الحديث المطول» ، بينما تقودنا الثانية إلى اعتبار هذا الحدث رمزًا لسمة شخصية ، هي الحياء ، فإذا كان الأب يتصرف هكذا ، فلأنه حيي ، والسمة الشخصية هي سبب الفعل ، وسنعطي مثلاً عن الحالة الثانية : قلت لنفسي يجب أن لا نستعجل الأمور ، فإيللينور غير مستعدة تمامًا لتلقي الاعتراض الذي أعددته ، والانتظار أفضل ، ولكي نعيش في سلام دائم تقريبًا مع أنفسنا ، فإننا نخفي

ضعفنا وقلة حيلتنا خلف الحسابات والأنظمة ، فهذا يُرضي جانبًا من ضميرنا ، هو المشاهد الآخر كما يقال ، تصف الجملة الأولى الحدث ، وتعطي الثانية السبب ، وهو عبارة عن قانون عالمي للسلوك الإنساني ، وليس سمة من السمات الشخصية الفردية ، ونضيف أن هذا النموذج الثانى للسببية هو المهيمن في أدولف : فهذه الرواية تكشف عن القوانين النفسية ، وليس عن النفسيات الفردية .

وبعد أن يتم بناء الحوادث التي تؤلف القصة ، نعمد إلى إجراء عمل تأويلي يسمح لنا ببناء السمات الشخصية من جهة أولى ، كما يسمح لنا ببناء نظام الأفكار والقيم التحتية للنص ، وليس هذا التأويل قسريًّا ، إذ إن سلسلتين من الشروط تقومان على مراقبته ، أما الأولى فيحتويها النص نفسه : ويكفي أن يعلمنا المؤلف بعض الوقت تأويل الحوادث التي يستدعيها ، وهذا هو حال المقاطع المستخرجة من رواية أدولف ، والتي جئت على ذكرها ؛ فبعد أن تمت إقامة بعض التأويلات المحددة ، نرى كونستان يستطيع أن لا يسمي أسباب الحادثة ، فلقد تعلمنا الدرس وسنتابع التأويل كما تعلمناه ، وثمة وظيفتان لهذا التأويل الممثل في نص الكتاب : تعلمنا الوظيفة الأولى سبب هذه الواقعة الخاصة «وظيفة تفسيرية» ، وتدربنا الثانية على نظام التأويل الذي يتبناه المؤلف عبر نصه «وظيفة فوق تفسيرية» ، وأما سلسلة الشروط الثانية ، فتأتي من المحيط

الثقافي: إذا قرأنا أن شخصًا ما قطّع زوجته قطعًا صغيرة ، فإننا لا نحتاج إلى إشارة في النص لكي نستنتج أن ثمة كائنًا فظًا هنا ، وتتغير هذه الشروط الثقافية ، التي ليست سوى المكان المشترك للمجتمع «مظهره الحقيقي» ، مع الزمن ، وهذا ما يسمح بشرح الفارق لتأويل تم اعطاؤه لبعض النصوص في الزمن الماضي ، ونضرب على ذلك مثلاً : لمّا لم يعد العشق غير الزوجي حجة على روح فاسدة ، فإننا نجد في بعض المرات صعوبة في تقبل الإدانات المنصبة على عدد من البطلات الرومانتيكيات قديمًا .

أما السمات والأفكار : فذوات من هذا النوع إنما تكون مرمزة من خلال الأفعال ، ولكنها تستطيع أن تكون مدلولة أيضًا ، وكان هذا هو الحال على وجه الدقة في مقتطفات أدولف التي ذكرتها آنفًا : فالفعل يرمز لحياء الأب ، ولكن أدولف يجعلنا ندركه فيما بعد حين يقول : لقد كان أبي حييًا ، وكذلك الأمر فيما يخص الحكمة العامة ، وهكذا تستطيع السمات والأفكار إذن أن تُستدعى من طريقين : مباشر وغير مباشر ، وسيضع القارئ المعلومات المستخلصة من أحد المصدرين على محك الامتحان ، ذلك لحظة انشغاله بالبناء ، ويمكنها أن تتطابق كما يمكنها أن لا تتطابق ، وإن الكم النسبي لهذين الجنسين من المعلومات ، قد تغير تغييرًا كبيرًا في مجرى التاريخ الأدبي ، وهذا بدهي : فهمنغواي لايكتب كما يكتب كونستان .

وهكذا يجب على السمة الشخصية أن تتميز بعد أن تم بناؤها : إذ ليس كل شخص سمة ، فالشخص جزء من الكون الزماني والمكاني ، الممثل ليس غير ، وثمة شخصيات يتحقق حضورها ما إن يظهر في النص شكل لساني مرجعي ، يخص كائنًا له هيئة إنسانية «كالأسماء الشخصية ، وبعض المقاطع الاسمية ، والضمائر الشخصية» ، والشخص من حيث هو كائن لا يحتوي على أي مضمون ، مثل ما تتم معرفته دون أن يكون موصوفًا ، ويمكننا أن نتصور ـ وهذا موجود ـ نصوصًا تتعين الشخصية فيها بهذا : يكون فاعلاً لسلسلة من الأفعال ، ولكن ما أن تبرز الحتمية النفسية حتى تتحول سمة الشخصية : وهو يتصرف هكذا لأنه ضعيف ، أو شجاع .. الخ ،، وليس ثمة شخصية دون حتمية «من هذا النوع»

إن بناء السمة الشخصية عبارة عن اتفاق بين الاختلاف والتكرار ، فمن جهة يجب ضمان التتابع : وعلى القارىء أن يبنى السمة الشخصية نفسها ، ونرى أن هوية الاسم قد أعطت مسبقًا هذا التتابع ، وهذا الأمر هو الوظيفة الرئيسة ، وتصبح كل الاختلاطات ممكنة انطلاقًا من هذا ، وتستطيع كل الأفعال أن تبرز ملامح السمة الشخصية نفسها ، كما يمكن للشخص أن يستحوذ على سلوك متناقض أو يمكنه أن يغير الملمح الظرفي لحياته أو قد يخضع إلى تغيير في السمة عميق ، وتتدفق الأمثلة بسهولة على الخاطر ، وقد

صار تذكرها ضروريًا . هنا أيضًا نرى أن الاختيارات يمليها تاريخ الأساليب ، وليس المزاج القياسي للكتاب .

تستطيع السمة الشخصية إذن ، أن تكون أثرًا من آثار القراءة ، وثمة قراءة نفسية نستطيع أن نُخضع لها أي نص من النصوص ، ولكن الأثر في الواقع غير قسري ، إذ ليس مصادفة أن نرى سمات شخصية في روايات القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، كما أنه ليس مصادفة أن لا نراها في التراجيديات اليونانية أو في الحكايات الشعبية ، فالنص يحتوى دائمًا في نفسه على مجموعة معلومات تخص طريقة استعماله .

القراءة كموضوع :

تأتي إحدى صعوبات دراسة القراءة من صعوبة ملاحظتها ، فالاستبطان غير أكيد ، والاستقصاء النفسي ـ الاجتماعي ممل ، ويكون عزاؤنا إذن ، في اكتشاف عمل البناء الممثل داخل النصوص التخييلية نفسها ـ حيث تكون دراسته أكثر ملاءمة .

يأخذ النص التخييلي البناء كموضوع ، لا لشيء إلا لأنه مستحيل استدعاء الحياة الإنسانية دون ذكر هذه السيرة الجوهرية وإن كل شخص مضطر ، انطلاقًا من المعلومات التي يتلقاها ، أن يبنى الوقائع والشخصيات التي تحيط به ، وهو بهذا يكون متساوقًا تساوقًا دقيقًا مع القارىء الذي

يبني الكون الخيالي انطلاقًا من معلـوماتــه هو بــالذات «النص ، المحتمل» وهكذا تصبح القراءة أحد مواضيع الكتاب .

ويمكن مع ذلك ، تقييم هذا الموضوع إلى حد ما ، كما يمكن استثماره تقريبًا ، فهو في أدولف مثلاً كائن بشكل جزئي جدًّا : فالتردد الأخلاقي للأفعال فقط ظاهر إلى حيز البديهة ، وإذا أردنا أن نستخدم النصوص التخييلية كمادة من مواد دراسة البناء ، فيجب اختيار نصوص يصبح التردد الأخلاقي فيها واحدًا من المواضيع الـرئيسـة ، ويعتبر أرمانس لستندال واحدًا من هذه الأمثلة .

وتخضع في الواقع حبكة هذه الرواية كلها إلى بحث عن المعـرفة ، وإن بنــاءً مغلوطًـا لأوكتاف يستخـدم كنقطة انطلاق : فهو يعتقد أن أرمانس تحب المال حبًا جمًا بسبب بعض التصرفات «وهذا تأويل يذهب من الفعل إلى السمة الشخصية» .

وما أن يختفي سوء التفاهم هذا ، حتى يتبعه سوء تفاهم آخر مثيل ومعكوس : فأرمانس تعتقد الآن أن أوكتاف يحب المال حبًا جمًا ، ويقيم هذا التبديل المبدئي صورة لأبنية ستأتي ، وتبنى أرمانس ، فيما بعد ، بشكل سليم مشاعرها إزاء أوكتاف ، ولكن هذا الأخير يستغرق عشر فصول قبل أن يكتشف أن ما يكابده إزاء أرمانس ليس الصداقة ، ولكنه

الحب ، وتعتقد أرمانس خلال خمسة فصول أن أوكتاف لا يحبها .

ويعتقد أوكتاف أن ارمانس لا تحبه وذلك خلال خمسة عشر فصلاً رئيسـاً من فصول الكتاب ، ويتكرر سوء التفاهم نفسه نحو النهاية ، وهكذا تمضي حياة الشخصيات بحثاً عن الحقيقة ، أي تمضي في بناء الحوادث والوقائع التي تحيط بها ، ولم تكن النهاية المأساوية لعلاقة الحب بسبب عدم القدرة كما قيل غالباً ، ولكن ، بسبب عدم المعرفة ، إن أوكتاف ينتحر بسبب بناء سيء . فهو يعتقـد أن أرمانس ماعادت تحبه ، وكما يقوله ستاندال في جملة شعارية : « كان ينقصه النفاذ وليس الشكيمة » .

ونستنتج من هذه الخلاصة السريعة أنه يمكن أن يتغير عدد من وجوه سيرورة البناء ، إذ يمكن أن نكون الفاعل أو المفعول ، المرسل أو المتلقي للأخبار .

كما يمكن أن نكون الاثنين معاً ، فأوكتاف يمثل الفاعل عندما يخفي أو يظهر ، ويمثل المفعول عندمـا يتلقى أو يخدع ، ويمكننا أن نبني واقعة « من الدرجة الأولى » كما يمكن لبناء هذه الواقعة أن يكون بوساطة شخص آخر « من الدرجة الثانية » ، وهكذا ترفض أرمانس الزواج بأوكتاف لأنها تتصور ما يتصوره الآخرون ، في مثل هذه ، الحالة ، «سأكون في نظر الناس وصيفة فتنت صبي البيت ، وإني لأسمع من هنا ما ستقوله دوقة أنكـر ، وكذلـك النساء

المجلات ، ومثلي على ذلك مركيزة سيسان التي ترى في أوكتاف زوجاً لاحدى بناتها» ، وكذلك يعدل أوكتـاف عن الانتحار لأنه يقيم الأبنية المحتملة للآخرين ، «إذا قتلت نفسي ، فستصبح أرمانس مشبوهة ، وكل الناس سيبحثون خلال أيام ثمانية عن الظروف الصغيرة لهذه الأمسية ، وسيحق لكل واحد من هؤلاء السادة الذين كانوا حاضرين أن يؤلف قصة مختلفة» .

إن ما نسجله ، خاصة في أرمانس ، أن البناء يستطيع أن يكون ناجحاً أو فاشلاً فإذا اجتمعت كل النجاحات (وهذه هي الحقيقة) ، فإن نقاط الضعف ستتغير تماماً كما ستتغير الأسباب التي صنعتها : نواقص الأخبار المنقولة ، والمثل الأكثر بساطة هو الجهل التام : إن أوكتاف كان يخفي ، حتى لحظة معينة من لحظات الحبكة وجود سر من الأسرار يخصه « دور إيجابي » ، وكانت أرمانس تجهل أيضاً وجود هذا الأمر نفسه « دور سلبي » ، ويمكن بعد ذلك أن يعرف وجود السر ، ولكن دون أي معلومات إضافيـة ، ويمكن للمتلقي حينئذ أن يتصرف متصوراً الحقيقـة « تفترض أرمانس أن أوكتاف قد قتل شخصاً » ، وهذه درجة لاحقة كوّنها الوهم : فالفاعل لا يخفي ولكنه يوهم ، وأما المفعول فإنه لايجهل ، ولكنه يخطيء ، وهذه الحالة هي الأكثر وروداً في الكتاب : فأرمانس تخفي حبها لأوكتاف مدعيـة أنها ستتزوج شخصاً آخر ، بينما يظن أوكتـاف أن ماعنـد

أرمانس بالنسبة له ليس سوى الصداقة ، ويمكن للمرء أن يكون فاعلاً ومفعولاً للإيهام في الوقت نفسه : وهكذا يكون أوكتاف قد أخفى على نفسه أنه يحب آرمانس ، وأخيراً يستطيع الفاعل أن يكشف عن الحقيقة ، بينما يستطيع المفعول أن يتلقاها .

الجهل ، والخيال ، والوهم ، والحقيقة : تمر سيرورة المعرفة عبر درجات ثلاث على الأقل قبل أن تقود الشخصية إلى بناء نهائي ، والمراحل نفسها ممكنة طبعاً في سيرورة القراءة ، وإن البناء الممثل في النص عادة ، مشاكل للبنية التي يتخذها النص نفسه نقطة انطلاق ، وما يجهله الأشخاص يجهله القاريء أيضاً ، وبالطبع ، ثمه تنسيقات أخرى ممكنة ، كذلك ، ففي الرواية البوليسية ، نرى أن الواستون هو الذي يبني ، تماماً كما القاريء يبني ، ولكن شيرلوك هولمز يبني بصورة أفضل : وهذان دوران مهمان أيضاً .

القراءات الأخرى :

إن نقاط الضعف في القراءة البنائية لاتعطل صلاحية هويتها : إننا لانتوقف عن البناء لأن المعلومات غيركافية ، أو لأنها مغلوطة ، وإن مثل نقاط الضعف هذه لاتكف على العكس من ذلك ، عن تكثيف سيرورة البناء ، ولكنْ ثمة احتمال مع ذلك أن لايُنتج البناء ، فتأتي نماذج أخرى من القراءة لتتابعه .

لاتوجد الفوارق بين قراءة وأخرى ضرورة حيث نتوقع أن نجدها ، مثلاً ليس هناك فارق كبير بين البناء انطلاقاً من نص أدبي ، والبناء انطلاقاً من نص مرجعي ولكنه غير أدبي ، لقد كانت هذه المقاربة مضمرة في العرض المقدم في الفقرة السابقة ، بمعنى أن بناء الشخصيات « انطلاقاً من مواد غير أدبية » كان مساوقاً لبناء القارىء « انطلاقاً من نص الرواية » ، إننا لانبني « التخييل » بشكل مخالف « للواقع » ، فالمؤرخ الذي يكتب انطلاقاً من المستندات ، أو الحاكم الذي يعتمد على الشهادات الشفوية ، ويبنيان الواقع ، لا يختلف عملهما من حيث المبدأ عن قارىء أرمانس ، ولكن هذا لايعني أنه ليس ثمة فوارق تفصيلية بينهم .

هناك سؤال أكثر صعوبة يتجاوز إطار هذه الدراسة ويخص العلاقة بين البناء انطلاقاً من المعلومات الشفوية ، والبناء الذي يقوم على قاعدة من المدركات الأخرى ، فبعد أن شممنا رائحة فخذ الخروف ، نقوم ببناء فخذ الخروف ، وكذلك الحال انطلاقاً من السمع ، والرؤية ، إلى آخره ، وهذا ما يسميه بياجيه « البناء الواقعي » ، وربما تكون الفوارق هنا أعظم بكثير .

غير أنه ليس من الضروري أن نذهب أبعد من الرواية ، لكي نعثر على المادة التي تضطرنا إلى اتخاذ نموذج آخر من نماذج القراءة ، فثمة نصوص أدبية لا تؤدي بنا إلى أي بناء ،

إنها نصوص غير تمثيلية ، وهناك عدد من الحالات يمكن تمييزها هنا ، وأكثرها بداهة هو مانراه في بعض الشعر المسمى عادة الشعر الغنائي ، فهو لا يصف الحوادث ولا يستدعي شيأً خارجاً عنه ، والرواية الحديثة تضطرنا بدورها إلى قراءة مختلفة : فالنص مرجعي بالفعل ، ولكن البناء لايقوم لأنه ، إذا صح القول ملتبس ، وينتج هذا الأثر اختلال بعض الآليات الضرورية للبناء كما جئنا على وصفها في الفقرات السابقة ، ونضرب على ذلك مثلاً : لقد رأينا أن هوية الشخصية تقوم على هوية تسميتها ووضوحها ، ولنتصور الآن أن الشخص نفسه ، في نص من النصوص يُستدعى بوساطة أسماء عديدة ، فمرة «جان» ، وثانية «بيير» وثالثة « الرجل ذو الشعر الأسود » ورابعة « الرجل ذو العينان الزرقاوان » ، دون أن يكون ثمة شيء يشير لنا عن وحدة المرجع الكامنة في هذين التعبيرين ، أو لنتصور أيضاً أن « جان » يمثل ليس شخصاً واحداً ، ولكن ثلاثة أشخاص أو أربعة ، وستكون النتيجة نفسها في كل مرة : لن يكون البناء ممكناً ، لأن النص سيكون ملتبساً تمثيلياً ، وإننا لنرى الفارق مع نقاط الضعف البنائية التي جاء ذكرها في الأعلى : إننا نعبر من المنكر إلى الذي لايعرف ، ولهذا التجريب الأدبي الحديث واجهته الأخرى خارج الأدب : إنه الخطاب الفصامي .

إنه يجعل البناء غير ممكن ، على الرغم من احتفاظه

بقصده التمثيلي ، وذلك بوساطة سلسلة من الطرق الملائمة لذلك .

يكفينا الآن أننا سجلنا هذه القراءات الأخرى إلى جانب القراءة كبناء وإن الاعتراف بهذه النوعية الأخيرة ضرورة لاسيما وأن القاريء الفرد ، وهو بعيد عن الفوارق النظرية التي يتمثلها ، يقرأ النص نفسه بطرق عديدة في الوقت ذاته ، أو بطرق تأتي تباعاً ، فنشاطه طبيعي بالنسبة له ، ولذلك يبقى غير مدرك ، يجب إذن تعلم بناء القراءة ـ بناء أو هدماً على حد سواء .

مفهوم الأدب

قبل الغوص في أعماق « ماهو » الأدب ، سألتقط عوامة إنقاذ خفيفة : إذ سينصب تساؤلي ، في المكان الأول ، ليس على كينونة الأدب نفسها ، ولكن على الخطاب الذي يحاول أن يتكلم عنه ، وذلك كما سيأتي ، وهذا فارق في المجرى وليس في الهدف النهائي ، ولكن من سيقول لنا إن الطريق المتبع لايحتوي على فائدة تعادل نقطة الوصول .

ـ ١ ـ

يجب أن يكون البدء شكاً بشرعية مفهوم الأدب : إذ ليس مسلماً به لأن الكلمة موجودة ، أو لأنها مستعملة في المؤسسة الجامعية .

ويمكن أن نرى لهذا الشك أسباباً تجريبية أولاً ، فنحن لم نقم بمسح تاريخي كامل لهذه الكلمة ومعادلاتها في اللغات والعصور المختلفة ، ولكن نظرة سطحية في الموضوع تكشف لنا أنها لم تكن حاضرة دوماً ، ذلك لأن كلمة « الأدب » بمعناها الحالي حديثة عهد في اللغات الأوروبية : إن تاريخها

يعود ، في أقصى حد ، إلى القرن الثامن عشر ، فهل هذا يعني أن الأمـر يخص ظاهـرة تاريخيـة ، وليس ظاهـرة « سرمدية » ؟ وثمة لغات ، من جهـة أخرى (كـاللغات الأفريقية مثلاً» لاتعرف مصطلحـاً عامـاً تحدد بـه كل المنتوجات الأدبية ، ونحن لم نعد في عصر ليفي برول لكي نعثر على شرح هذا النقص في الطبيعة « البدائية » المشهورة لهذه اللغات ، فهي لاتعرف التجريد ، ونتيجة لذلك لاتعرف أيضاً الكلمات التي تميز بين الجنس والنوع ، وبالاضافة إلى هذه الملاحظات هناك الانتشار الذي يعيشه الأدب حالياً : إذ من يجرؤ اليوم أن يفصل بين ماهو أدب وبين مالايمت بصلة إليه ؟ فهناك منوعات كتابية لاتحصى تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جداً .

ليست هذه الحجج نهائية : ويستطيع المفهوم أن يمتلك الحق في الوجود دون أن تكون له كلمة معينة من الكلمات تتناسب معه ، ولكن هذا يذهب بنا نحو شكل أول فيما يخص السمة « الطبيعية » للأدب ، ومع ذلك فإن الفحص النظري للقضية لايطمئننا أكثر ، ولكن من أين يأتينا اليقين بأن كياناً مثل الأدب قائم فعلاً ؟ أمن التجربة : نحن ندرس الأعمال الأدبية في المدرسة ثم في الجامعة ، كما نرى هذا النوع من الكتب في حوانيت مختصة ، ونحن معتادون أن نذكر المؤلفين « الأدبيين » في الأحاديث العامة .

يعمل الكيان الأدبي ضمن علاقات شخصية متداخلة ،

كما يعمل ضمن علاقات إجتماعية ، هاهنا أمر يبدو لااعتراض عليه ، فليكن ، ولكن على أي شيء تم البرهان هنا ؟ لقد تم على أنه ضمن نظام أكثر اتساعاً ، والذي هو مجتمع ما ، أو ثقافة ما ، ثمة عنصر متميز نرجع إليه عندما نستخدم كلمة « الأدب » ، فهل تم البرهان في الوقت نفسه أن كل المنتوجات الخاصة التي تضطلع بهذه الوظيفة تشترك في طبيعة عامة ، ويحق لنا أيضاً أن نميزها ؟ لا أعتقد أبداً .

سنسمي « وظائفياً » الفهم الأول للكيان ، أي ذلك الفهم الذي يميزه كعنصر ضمن نظام أكثر اتساعاً ، وذلك لأن هذه الوحدة « تفعل » فيه ، وسنسمي الفهم الثاني للكيان « بنية » ، حيث نريد أن نرى إذا كانت كل القضايا التي تضطلع بالوظيفة ذاتها تشترك بالخصائص نفسها ، وعلى هذا الأساس ، يجب على وجهات النظر الوظيفية البنوية أن تكون متميزة بدقة ، حتى وإن كنا نستطيع أن نمر من واحدة إلى الأخرى ، ولنأخذ موضوعاً مختلفاً لكي نوضح معنى التمييز : تضطلع الدعاية اضطلاعاً أكيداً بوظيفة محددة في مجتمعنا ولكن المسألة الخاصة بهويتها تصبح أكثر تعقيداً عندما يدور تساؤلنا ضمن منظور بنيوي . تستطيع الدعاية أن تتخذ وسائط اعلامية مختلفة ، مرئية أو سمعية (وهناك أخرى) ، وتستطيع أن تستمر أو أن لاتستمر في الزمن ، وأن تكون متصلة أو منفصلة ، كما تستطيع أن تستخدم

آليات متعددة مثل الإثارة المباشرة ، أو الوصف ، أو الاشارة ، أو الجملة المضادة ، وهكذا داوليك . ولكن إذا دققنا النظر فسنرى أن الكيان البنيوي لايتناسب بالضرورة مع الكيان الوظيفي الأكيد ، ذلك لأن الوظيفة والبنية لايستدعيان بعضهما بعضاً بشكل دقيق ، وان كنا نستطيع ملاحظة قرابة مابينهما . وهنا نرى خلافاً في وجهة النظر بالأحرى ، وليس خلافاً في الموضوع : فإذا ما اكتشفنا أن الأدب (أو الدعاية) عبارة عن مفهوم بنيوي ، فإنه يترتب علينا أن نوضح وظيفة عناصره المكونة . وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي « الدعاية » يشكل جزءا من بنية ، ولنقل إنها بنية المجتمع . وعلى هذا ، فإن البنية تكوِّن جزءا من الوظائف ، وإن الوظائف تخلق البنية . ولكن بما أن وجهة النظر هي التي تبني موضوع المعرفة ، فإنه يتعذر اختزال الاختلاف على الأقل .

إن وجود كيان وظيفي « أدبي » لايستلزم ، إذن أبداً ، وجود كيان بنيوي «وإن كان هذا يدعونا لكي نبحث ، فلعل الأمر ليس كذلك» . ومادام الحال هكذا ، فإن التعريفات الوظيفية للأدب. « تكون بما يفعله الأدب ، وليس بالأحرى من حيث هو كائن » عديدة جداً.ويجب أن لا يُعتقد أن هذا الطريق يقود إلى علم الاجتماع : فعندما يتساءل فيلسوف مثل هايدغر عن جوهر الشعر ، فإنه يلتقط أيضاً مفهوماً وظيفياً . وأما القول إن « الفن هو بدء تنفيذ الحقيقة » أو إن

« الشعر هو أساس الكائن عبر الكلام » ، فإن هذا يعني إبداء رغبة فيما يجب أن يكونه الواحد أو الآخر.وذلك دون الإفصاح بشيء ، عن الآلية الخاصة التي تجعلهما أهلاً لهذه المهمة . ولكي تكون ثمة وظيفة انطولوجية ، لن تبقى على الأقل هناك وظيفة . وفيما عدا ذلك ، فإن هايدغر يرى أن الكيان الوظيفي لايتناسب مع الكيان البنيوي ، وهو يقول في مكان آخر من بحثه : « إن المسألة تتعلق بفن عظيم فقط ». وأما نحن ، فإننا لانملك هنا أي معيار داخلي يسمح لنا بالتحقق من هوية كل عمل فني (أومن الأدب) ولكننا نملك تأكيداً فقط عما يجب لجزء من الفن (الأفضل) أن يفعله .

إنــه من الممكن ، إذن ، أن لايكون الأدب إلا كيـاناً وظيفيـاً . ولكنني لن أقف هنا الآن ، وأرى ، وإن كنت سأصاب بالخيبة في نهاية المطاف ، أن للأدب كياناً بنيوياً أيضاً ، وإن بحثي يسعى لمعرفته . وهناك متشائمون آخرون سبقوني في هذا الطريق . وأستطيع أن أنطلق من الأسئلة التي اقترحوها . وسأحـاول ، دون دخول في التفـاصيل التاريخية ، أن أفحص النموذجيين الأكثر تواردا للحلول التي اقترحت .

ثمــة تعريف أولي لــلأدب يستند إلى خصــوصيتــين متميزتين ، وبصورة عامة يمكن القول إن الفن « محاكاة » وهي تختلف باختلاف المواد المستعملة . أما عن الأدب ، فهو محاكاة بوساطة اللغة كما أن الرسم محاكاة بوساطة

الصورة ، واذا خصصنا ، فيمكننا أن نقول إنه ليس أي محاكاة كانت ، وذلك لأننا لانقلد بالضرورة الواقع ، ولكن نقلد أيضاً كائنات وأفعالاً ليس لها وجود ، ولهذا فإن الأدب تخييل : وهذا هو تعريفه البنيوي الأول .

لم تُصنع صياغة هذا التعريف في يوم واحد ، فقد تم استخدام مصطلحات متنوعة جداً ولكن يمكن أن نفترض أنها التعريف الذي رآه أرسطو عندما تحقق أولاً ، أن التمثيل الشعري مساوق للتمثيل الذي تصنعه « الألوان والصور » (Poétique 1447 a) ، كما تحقق ، ثانياً ، أن « الشعر يعالج العام ، وأن الأخبار تعالج الخاص » (1451b وترمي هذه الملاحظة إلى شيء آخر في الوقت نفسه) لاتشير الجمل الأدبية إلى الأفعال الخاصة ، والسبب لأن هذه الأفعال هي وحدها قادرة على إنتاج نفسها واقعياً ، وغير هذا فإنه من الممكن أن يقال ، في عصر آخر ، إن الأدب قرين الكذب ، وقد نبه « فراي » إلى الالتباس القائم في المصطلحات « خرافة » ، « تخييل » ، « أسطورة » ، فهي تحيل إلى الأدب كما تحيل إلى الكذب ، ولكن هذا ليس عدلاً : فالجمل التي تكون النص الأدبي لاتعد « خطأ » ولا « صواباً » ، ولقد لاحظ المنطقيون الحديثون الأول ، كـ « فيرج » مثلاً ، أن النص الأدبي لا يخضع إلى اختيار عن الحقيقة ، وهو ليس صحيحاً ولا خطأ ، ولكنه تخييلي بالتحديد ، ولقد أصبح هذا الأمر اليوم موضع اتفاق عام .

هل يعتبر هذا التعريف مُرضياً ؟ إذ يمكن لنا أن نتساءل فلعلنا هنا قد قمنا بعملية إبدال لنتيجة من نتائج كائن الأدب وضعناها موضع تعريفه . ولا شيء يمنع أن نتلقى حكاية تحكي حادثة واقعية كشيء أدبي . من أجل هذا يجب أن لانغير شيئاً في تركيبها ، ولكن يجب أن نقول لأنفسنا فقط إننا لانهتم بحقيقتها ، لأن قراءتنا لها تتم كقراءتنا « لشيء » أدبي . ونستطيع أن نفرض قراءة أدبية عـلى نص من النصوص : ومع ذلك ، فإن السؤال عن الحقيقة لايطرح ، لأن النص أدبي ، ولا يقبل العكس من ذلك .

وعوضاً عن تقديم تعريف للأدب ، فقد ذهبنا هنا إلى تقديم أحد خواص إدراكه ، وذلك بشكل غير مباشر . ولكن هل يمكن أن نحافظ على هذا فيما يخص كل نص أدبي ؟ وهل يكون من قبيل المصادفة أن نطبق إرادياً كلمة « المتخيل » عـلى جزء من الأدب (روايـة ، قصة ، مسرح) ، ولكن سيكون من الصعب ، بل من المستحيل أن نطبق هذا على أجزائه الأخرى كالشعر مثلاً ؟ وأود أن أقول إن كل شيء يشبه الجملة الروائية . فهي ليست صواباً ولا غير متخيلة : والسؤال لايطرح باعتبار أن الشعر لايحكي شيئاً ، ولا يشير إلى أي حادثة . إن الشعر يكتفي في معظم الأحيان ، بتشكيل تأمل ، أو انطباع .

والمصطلح الخاص « متخيل » لاينطبق على الشعر ، لأنه يجب على المصطلح العام « المحاكاة » أو « التمثيل » أن

يفقد معناه المحدد لكي يبقى ملائماً . وإن الشعر لايستدعي في معظم الأحيان أي واقع خارجي ، لأنه يكتفي بنفسه . وتصبح المسألة أكثر تعقيداً ، خاصة عندما نتجه نحو أجناس « صغيرة » من حيث وصفها ، ولكنها ليست أقل حضوراً مما تبقى في الآداب العالمية : كالصلوات ، والمواعظ ، والأحاجي (وكل نوع منها يطرح قضايا مختلفة) فهل سيقال لنا إنها « تحاكي » أيضاً ، أم ستُستبعد عن مجموع الوقائع المشار إليها بمصطلح « الأدب » ؟

فإذا كان كل شيء يدخل في عداد الأدب هو بالضرورة تخييلي ، فإن كل تخييل لايعد بالضرورة أدباً . ولنأخذ على ذلك مثلاً « حكايا الحالة » لفرويد : إنه لن يكون ملائماً أن نتساءل اذا ما كانت كل الطواريء في حياة هانس أو رجل الذئاب صحيحة أو غير صحيحة . ذلك لأنها جميعاً تتقاسم نظام التخييل تماماً .. وكل مايمكن قوله إنها تخدم جيداً أو سيئاً أطروحة فرويد . ونضرب مثلاً مختلفاً آخر : هل ندخل كل الأساطير في الأدب (بينما هي في واقع الأمر تخييلية بالتأكيد) ؟ .

لست أول من ذهب إلى نقد مفهوم المحاكاة في الأدب والفن . فلقد تمت محاولات ، طوال الفترة الكلاسيكية الأوربية ، لتعديلها لكي تصبح قابلة للاستعمال . والسبب

لأنه صار ضرورياً أن نعطي لهذا المصطلح معنى عاماً جداً لكي يلائم كل النشاطات الممكنة . ولكنه في الواقع ينطبق على أشياء أخرى ، ويحتاج إلى تخصيص يُضم إليه : إذ يجب على المحاكاة أن تكون « فنية » . وهذا يعني إعادة تعريف المصطلح في داخل التعريف ، الا أنه ، في بعض نواحي القرن الثامن عشر ، حدث تغيير ما : فعوضاً عن تكييف التعريف القديم ، نرى أنه تم اقتراح تعريف آخر ، جديد تماماً . ولا شيء يبدو أكثر إيحاء بهذا الصدد من عنواني النصين اللذين كانا علامة فارقة ميزا حدود الفترتين . ففي عام ١٧٤٦ ظهر كتاب في علم الجمال لخص المعنى المشترك للعصر . إنها الفنون الجميلة ، وقد ردها الراهب باتو إلى مبدأ واحد ، هذا المبدأ هو محاكاة الطبيعة الجميلة . كما ظهر في عام ١٧٨٥ عنوان آخر لكارل فيليب مورتيز هو : بحث اجتماع كل الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم الانجاز لذاته . وهكذا نرى أن الفنون الجميلة قد اجتمعت مجدداً ، ولكن اجتماعها هذه المرة قد تم باسم الجميل ، وصار فهمه « الإنجاز لذاته » .

وفي الواقع ، لقد تمركز التعريف الكبير الثاني للأدب ضمن مفهوم الجميل ، وتفوق هنا فعل « أعجب » على فعل « علم » ثم توضح مفهوم الجميل في نهاية القرن الثامن عشر ، وذلك بتثبيت السمة اللازمة ، غير الأدائية للعمل ، وصار مفهوم الجميل الآن يعرف بطبيعته اللانفعية وذلك بعد أن يخلط مع النفعي . وقد كتب مورتيز : « إن الجميل الفعلي

هو أن الشيء لايعني شيئاً سواه ، ولا يدل على شيء الاهُ ، ولا يحتوي إلا على نفسه ، وهو كل تام بذاته.واذا كان الحال كذلك ، فإن الجميل يعرف الفن : إذا لم يكن للعمل الفني من سبب في وجوده إلا أن يدل على شيء خارج عنه ، فإنه يصير بهذا عبارة عن قطعة غيار ، بينما المقصود ، في حالة الجميل ، أن يكون هو الرئيسي نفسه . ومثال هذا ، أن الرسم عبارة عن صور نتلقاها لنفسها ، وليس بسبب منفعة مهما كانت . وكذلك الموسيقى ، فالأصوات تحمل قيمها في ذاتها . والأدب أخيراً ، ليس أداة ، إنه لغة قيمها في ذاتها ، أو كما يقول نوفاليس : « إنه تعبير للتعبير ».ويمكننا أن نرى بياناً أكثر تفصيلاً لهذا الانقلاب في القسم المركزي من كتابي « نظريات الرموز » .

وتبنى الرومانسيون الألمان الدفاع عن هذا الموقف ، ونقلوه إلى الرمزيين ، فتمت سيطرته على كل الحركات الرمزية وما بعدها في أوربا . وأكثر من ذلك : لقد صار هذا الموقف نقطة انطلاق لأولى المحاولات الحديثة التي عملت على إبداع « علم للأدب ».وغدا الانطلاق دائماً من المسلمة نفسها سواء في الشكلانية الروسية أو في النقد الأمريكي الجديد . وهكذا راحت الشعرية تركز على الرسالة نفسها . ولا يختلف الأمر اليوم عن سابقه ، فالمنظور نفسه هو السائد ، وإن تغيرت الصياغة .

إن تعريفاً كهذا للأدب لايستحق أن يسمى بنيوياً في

الواقع ، وقد قيل هنا ما على الشعر أن يفعله ، أما عن الكيفية التي يصل بها فلا شيء . ولكن الهدف الوظيفي ألحق ، في وقت مبكر ، بالرؤية البنيوية : فأخذ وجود العمل يساهم أكثر مما تبقى في جعلنا نلاحظه لذاته ، وهذه هي سمته النظامية . وقد سبق لديدرو ان عرف الجميل بالنظام ، وبالشكل ، وهذا أمر تجاوزه اسم « البنيوية » ، ولقد تميزت الدراسات الشكلانية للأدب بكونها دراسات لنظام الأدب ، ولنظام العمل الأدبي « وهي على هذا الأساس أقامت الشعرية الحديثة » . وصار الأدب ، إذن ، لغة منظمة تجذب الانتباه إليها وأضحت غاية ذاتها . وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني .

لنقم بفحص هذه الفرضية أيضاً ، هل اللغة الأدبية هي الشيء النظامي الوحيد ؟ والجواب هو لا ، دون أي تردد هذه المرة . فليس فقط في الخطاب المقارن عادة بالخطاب الأدبي – والدعاية من ضمن ذلك – نلاحظ نظاماً دقيقاً ، أو في أواليات متطابقة مثل (القافية ، تعدد المعاني ، الخ) ، ولكن أيضاً في تلك التي هي أكثر بعداً من حيث المبدأ . وهل يمكننا أن نقول إن الخطاب القانوني ، أو السياسي ليس خطاباً منظماً ، ولا يخضع لقواعد دقيقة ؟

ليس من قبيل المصادفة على كل حال إذا كانت البلاغة قد وضعت إلى جانب الشعرية في زمن استمر حتى عصر النهضة ، وكان قائماً في اليونانية القديمة واللاتينية (ويجب

أن نقول أيضاً : إن الشعرية لم تأت إلا بعد البلاغة) ، ومن مها مها أن تقنن قوانين الخطاب غير الأدبي . ولعلنا نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ، فنتساءل عن مدى ملاءمة مفهوم مثل « نظام العمل » . وذلك على وجه التحديد ، بسبب السهولة الكبرى التي نستطيع معها دائماً أن نقيم مثل هذا « النظام ».فاللغة لاتحتوي إلا على عدد محدود من الصوائت (Phanems) ، وعلى عدد أقل أيضاً من السمات المميزة . أما الفئات القاعدية لكل مجموعة من مجموعات الصيغ الصرفية فعددها قليل جداً : ولذا كان التكرار شراً لا مناص ، وهو بعيد عن الصعوبة . ونحن نعلم أن سوسير كان قد وضع فرضية عن الشعر اللاتيني . وحسب هذه الفرضية ، فإن الشعراء يسجلون في تركيب القصيدة اسماً من الأسماء : إما اسم المرسل إليه ، أو اسم الشخص الذي ترسمه القصيدة.وتقوده هذه الفرضية إلى طريق مسدودة ، وليس ذلك بسبب نقص البراهين ، ولكن بسبب جوهرها : ففي قصيدة طويلة نسبياً ، نستطيع أن نعثر على اسم من الأسماء مكتوباً فيها . ولماذا نحدد أنفسنا بالشعر فقط : « فقد كانت هذه العادة طبيعة ثانية لكل الرومان المثقفين الذين كانوا يأخذون القلم ليقولوا الكلمة الأكثر فقداناً لمعناها . وهل كان الرومان كذلك فقط ؟ يذهب سوسير إلى حد اكتشاف اسم إيتون في نص لاتيني كان يُعطى تمريناً للتلاميذ في المدرسة التي تحمل هذا الاسم في القرن التاسع

عشر ، ولتعس حظه فإن مؤلف النص كان تلميذاً في كامبريج ، في القرن السابع عشر ، وتم تحرير النص وتدريسه في إيتون بعد مئة سنة من هذا !

وإذا وجد النظام بهذه السهولة في كل مكان ، فإن هذا يعني أنه لايوجد في مكان . ولنضرب على ذلك مثلاً بالبرهان التالي : هل كل نص أدبي يعتبر نصاً نظامياً إلى درجة أننا نستطيع أن نقول عنه إنه « غائى الذات » ، «لازم» غير شفاف ؟ إننا نستطيع أن نتصور جيداً معنى هذا القول عندما يطبق على القصيدة كموضوع تام بنفسه ، كما كان يمكن لمورتيز أن يقول ، ولكن ما شأن الرواية ؟ إن الفكرة التي تقول إنها ليست إلا « قطعة من الحياة » لا اصطلاح فيها بعيدة عني ـ أي لا نظام لها إذن . ولكن هذا النظام لايجعل اللغة الروائية « غير شفافة » ، إنه على العكس من ذلك يؤدي (في الرواية الأوربية الكلاسيكية على الأقل) إلى عرض المواضيع ، والحوادث ، والأفعال ، والشخصيات . ولكن هل سيقال إن الهدف الأخير للرواية يكمن ليس في اللغة ، ولكن في الأوالية الروائية ، وإن ما هو « غير شفاف » في هذه الحالة ، إنما هو العالم المعروض ؟ غير أن هذا التصور للاشفافية (واللا تعدية ، وغائية الذات) ينطبق أيضاً على أي حديث من الأحاديث اليومية .

ـ ٢ ـ

لقد قامت فى عصرنا هذا محاولات عدة لدمج التعريفين الأدبيين معا .. ولكن بما أن أى واحد من التعريفين لم يؤخذ بمعزل عن الآخر ، ولم يكن مرضيا فعلا ، فإن إضافة الواحد إلى الآخر لاتقودنا نحوتقدم يذكر . ولكي يتم تلافي الضعف فيهما ، يجب أن يكونا منفصلين ، عوضاً من إضافتهما إلى بعضهما ، أو خلطهما . وهذا هو مايجري ، مع الأسف ، عادة .

يعالج رينيه ويليك قضية « طبيعة الأدب » في فصل من كتابه « نظرية الأدب » وهو كتاب كلاسيكي قام بتأليفه كل من « ويليك » و« وارين ».إنه يلاحظ بادىء ذي بدء أن « الأداة الأكثر بساطة لحل القضية تكمن في تحديد الاستعمال الخاص للغة في الأدب » ، ويذهب إلى إقامة ثلاثة استعمالات رئيسة : أدبي ، وعادي ، وعلمي ، ثم يقابل بين الاستعمال الأدبي والاستعمالين الآخرين تباعاً ، فإزاء العلم ، يكون الأدب « ايحائياً » أي يكون غنياً بالمشتركات والغموض ، كما يكون عديم الشفافية (بينما تكون الإشارة في الاستخدام العلمي شفافة ، أي دون أن تشد الانتباه إليها ، توجهنا دون غموض نحو مرجعها) . كما تكون متعددة الوظائف : ليس فقط مرجعية ، ولكن أيضاً تعبيرية وذرائعية. وفي مقابل الاستعمال العادي ، فإن الاستعمال الأدبي

نظـامي (تنظـم اللغة الشعـرية مـوارد اللغة العـادية وتكثفها) ، وهي غائية الذات ، ذلك لأنها لاتجد تبريراً لها خارجها .

نستطيع أن نعتقد حتى هنا أن ويليك نصير لتعريفنا الثاني للأدب ، فالتركيز المنصب على وظيفة من الوظائف (مرجعية ، تعبيرية ، ذرائعية) ، يقودنا إلى خارج الأدب ، حيث تكون قيمة النص في نفسه (وهذا ما سنسميه الوظيفة الجمالية ، وهذه هي أطروحة جاكبسون ، وميكاروفسكي منذ الثلاثينات في هذا القرن) ، أما النتائج البنيوية لهذه التوجيهات الوظيفية فهي : الإتجاه إلى إقامـة النظام ، وابراز قيمة كل الموارد الرمزية للإشارة .

إلا أنه يتابع اتجاهاً آخر ، يبدو في ظاهره أنه يتابع التعارض بين الاستعمال العادي والإستعمال الأدبي . يقول ويليك تكون طبيعة الأدب أكثر وضوحاً على صعيد المرجع لأننا نرجع ، في الأعمال الأدبية ، إلى عالم متخيل ، وخيالي . فأقوال رواية ما ، وقصيدة ما ، ومسرحية ما ليست صادقة حرفياً ، وهي ليست أقوالاً منطقية . ويختتم هنا قائلاً : « إن السمة المميزة للأدب » تكمن في « التخييل » .

ويمكننا أن نقول بطريقة أخرى ، إننا عبرنا ، دون أن نلاحظ ، من التعريف الثاني إلى التعريف الأول للأدب . ذلك لأن الاستعمال الأدبي لايعرف بسمته النظامية (أو بغايته الذاتية) ولكنه بالتخييل ، وبالأقوال التي ليست صادقة أو

كاذبة . فهل هذا يعني أن الواحد يساوي الآخر . ولكن قولاً كهذا يستحق أن نصوغه (دون أن نتكلم عن اثباته) . ونحن لانحرز تقدماً عندما يجمع ويليك رأيه أن كل هذه المصطلحات (نظام ، نسق ، وعي الإشـارة والتخييل) ضرورية لتمييز العمـل الفني ، والسؤال الذي نطـرحه بالتحديـد هو : مـاهي العلاقـات التي تجمع بـين هذه المصطلحات ؟ .

ويثير نورثروب فراي ، القضية نفسها في الفصل «جمل فصيحة ووصفية : الرمز تعليل وإشارة» وذلك في كتابه «علم تشريح النقد» . يبدأ هو أيضًا بهذا ، فيميز بين الاستعمال الأدبي للغـة وغير الأدبي (الـذي يجمع بـين «العلمي» و«العادي» كما فعل ويليك) .

إن التقابل التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو شيء لا تكونه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ، ونحو إشارات أُخرى) . وإن التقابلات بين مركز نابذ ومركز جاذب ، بين جمل وصفية وجمل فصحى ، بين رموز إشارية ورموز تعليلية ، تتسق مع التمييز الأول . ولذا فإن التوجه الداخلي هو الذي يميز الاستعمال الأدبي . ويجب أن نلاحظ أن كلاً من فراي وويليك لا يؤكدان البتة الحضور المطلق لهذا التوجه في الأدب ، ولكنهما يشيران إلى هيمنته .

هنا أيضًا ، سنقف ثانية على عرض آخر لتعريفنا الثاني للأدب ، وننزلق بهذا مرة ثانية إلى التعريف الأول قبل أن

نلاحظ ذلك . كتب فراي مايلي : «يكون التوجه النهائي للمعنى داخليًّا في كل البنى الشفوية الأدبية . وإن ضرورات المعنى الخارجي ثانوية ، لأن الأعمال الأدبية لا تدعي بأنها تصف أو تؤكد . وهذا يعني إذن أنها ليست صادقة ولا كاذبة... وتتبع قضايا الواقع أو الحقيقة في الأدب هدفه الأدب الجوهري ، الذي هو انتاج بنية تجد مبررها في نفسها . ولذا فإن القيمة الإشارية للرموز أقل أهمية منها باعتبارها بنية للحوافز الموصولة ، وفي هذه الجملة الأخيرة ، لا تتعارض الشفافية مع اللاَّ شفافية ، ولكن اللاَّ تخييل هو الذي يتعارض (ونعني الانتماء إلى النظام صادق ـ كاذب) .

إن كلمة «داخلي» هي التي سمحت بهذا المرور ، ذلك لأنها مسجلة في كلا المتقابلين ، فمرة تأخذ صفة المترادف مع «كثيف ـ غير شفاف» ، ومرة تكون مرادفًا لـ «متخيل» . والاستعمال الأدبي للغة استعمال داخلي ، وخاصة عندما يتم التركيز على الاشارات نفسها . وكذلك عندما يكون الواقع المستدعى بها تخييليًّا .وربما يكون خارج المشترك اللفظي (وإذن خارج الاختلاط البدائي) ثمة تلازم متبادل بين المعنيين لكلمة «داخلي» : ربما كان كل «تخييل» غير شفاف ، وكل غير شفاف «تخييل» ؟— وهذا ما يوحي به فراي فيما يبدو ، عندما يؤكد في صفحة تالية أنه إذا التزم كتاب تاريخي بمبدأ التماثل (النظام ، غائية الذات) فإنه يدخل بهذا ميدان الأدب ، أي ينطلق من التخييل . ولنحاول

أن نرى إلى أي حد يكون فيه هذا التلازم المضاعف واقعيًّا . ولعل هذا سيوضح لنا طبيعة العلاقة بين تعريفينا للأدب .

لنفترض أن كتاب التاريخ يلتزم بمبدأ التماثل (ويعد إذن من الأدب وذلك بموجب تعريفنا الثاني) ، فهل يصبح لهذا السبب نفسه وظيفيًّا (أي أدبيًّا بموجب تعريفنا الأول)؟ لا ، ربما سيصبح كتابًا سيئًا للتاريخ ، ذلك أنه لكي يحافظ على التماثلات ، سيكون مهيأ لتشويه الحقيقة . ولكن المرور سيكون قد تم بين «صادق» و«كاذب» ، وليس بين «صادق - كاذب» من جهة و«خيالي» من جهة أُخرى . والحال كذلك بالنسبة لخطاب سياسي حيث يمكنه أن يكون على درجة عالية من النظام . فإذا كان هذا هكذا ، فلن يكون تخييليًّا من أجل ذلك . وهل ثمة فرق جذري في «نظامية» نص بين قصة رحلة واقعية وقصة رحلة من الخيال (تكون الأولى تخييلية ، والثانية غير وظيفية) ؟ إن هدف النظام ، والقصد المنصب على التنظيم الداخلي لا يستلزمان أن يكون النص تخييليًّا . إن أحد مجاري الإلزام غير سالك .

ما هو شأن الآخر ؟ هل يؤدي التخييل إلى هدف البنية ضرورة ؟ يتعلق الأمر بالمعنى الذي نعطيه لهذا التعبير الأخير . فإذا أخذناه بالمعنى الضيق للتكرار ، أو بمعنى ظهور المقاطع نفسها ضمن السيرورة ثانية ، كما تفترض ذلك بعض ملاحظات فراي ، فمن المؤكد أن هناك نصوصًا تخييلية خالية من هذه الخصوصية : يمكن لمنطق التتابع

والسببية أن يحكم القصة وحده (وإن كان هذا النوع من النصوص نادرًا) . أما إذا أخذناه بالمعنى الواسع «لحضور تنظيم من التنظيمات» ، حينئذ تكون كل النصوص حائزة على هذا «التوجه الداخلي» . ولكن سيصعب علينا إيجاد نص لا يقوم بذلك .ونستنتج من هذا أن الإلزام الثاني ليس أكثر دقة ، ونحن لا حق لنا أن نقول إن معنيي كلمة «داخلي» يشكلان في الواقع معنى واحدًا . وهكذا نرى أن التقابلين يتداخلان دون أن يكونا منفصلين .

كل ما نستطيع أن نستفيده من هذا ، هو أن التعريفين يسمحان لنا أن نضع في حسابنا عددًا من الأعمال المتصفة عادة بالأدبية ، ولكن ليس كل الأعمال،و أنها تقيم فيما بينها علاقة قربى متبادلة ، ولكنها لا تقيم علاقة تلازم . وإننا ما زلنا في ميدان التقريب .

ـ ٣ ـ

ربما يفسر إخفاق استثماري طبيعة السؤال الذي طرحته على نفسي . فلقد تساءلت باستمرار : ماذا يميز الأدب من غير الأدب ؟ ما هو الفرق بين الاستعمال الأدبي للغة والاستعمال غير الأدبي لها ؟ وبتساؤلي هذا عن مفهوم الأدب قررت ، وكأن الأمر منتهي ، وجود طبيعة متماسكة ، هي «اللاّ أدبية» ، ألم يكن من الواجب إذن ، أن أبدأ بفحص هذا المفهوم ؟

عندما يحدثوننا عن كتابة وصفية (فراي) ، وعن استعمال عادي (ويليك) ، وعن لغة يومية ، وعملية أو طبيعية ، فإننا نستنتج دائمًا وحدة تبدو من أكثر الوحدات إشكالية ، وذلك ما أن نطرح تساؤلنا عليها . وإنه ليبدو بدهيًا أن هذا المفهوم ـ ويدخل في هذا الحديث العادي والمازحات ، واللغة الشعائرية للإدارة والحقوق ولغة الصحفيين والسياسيين ، والكتابات العلمية والفلسفية أو الدينية ـ لا يكون من جملة المفاهيم . ونحن لا نعلم ما عدد نماذج الخطاب الموجودة تمامًا ، ولكننا نتفق على القول بسهولة إنها أكثر من واحد .

يجب أن نُدخل هنا مفهومًا شاملاً إزاء مفهوم الأدب : وهو مفهوم الخطاب، إنه النظير البنيوي لمفهوم الوظيفة في «استعمال» «اللغة» ، ولكن ما ضرورته ؟ لأن اللغة تنتج انطلاقًا من اللفظ ونظم القواعد جملاً . وإذا كان ذلك كذلك ، فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطرادية : ستنتظم هذه الجمل فيما بينها ، وستلفظ في محيط إجتماعي وثقافي ما ، وستتحول بهذا إلى ملفوظات ، كما ستتحول اللغة إلى خطاب . وإضافة إلى هذا ، فإن الخطاب ليس واحدًا ، ولكنه متعدد ، سواء كان ذلك في وظائفه أو في أشكاله : فكل واحد يعلم أنه لا يجوز أن نرسل رسالة شخصية بدل تقرير رسمي، وأن الإثنين لا يكتبان بالطريقة نفسها . وتستطيع أي خاصة ملفوظية ، واختيارية داخل اللغة ، أن تصبح

إجبارية في الخطاب . ويحدد الاختيار الذي يقوم به مجتمع من المجتمعات ما يمكن أن نسميه نظام الأجناس من بين كل التقنيات الممكنة للخطاب .

ليست الأجناس الأدبية غير اختيار تواضع المجتمع عليه . فالقصيدة المسماة (السونيتة) مثلاً ، مكونة من خطاب تميزه قيود إضافية في الوزن والقافية . ولكن ليس هناك سبب يدعو لحصر مفهوم الجنس هذا ضمن دائرة الأدب : والوضع لا يختلف في خارجه . فالخطاب العلمي يبعد عنه ، من حيث المبدأ ، الشخص الأول والثاني للفعل . وهكذا الأمر فيما يخص استعمال الزمن غير الحاضر . وتحتوي الكلمات الذهنية على قواعد دلالية مجردة في الخطابات الأخرى، بينما ستكون مكوناتها الوزنية ، وغير المقننة في جدول الخطاب ، محددة خلال الأداء الخاص . وهذا التناقض خاصة من خواص بعض القواعد الاستدلالية ، إذ من شأنها أن تناقض قاعدة من قواعد اللغة . وهذا ما أثبته صمويل ليفان وجان كوهين . فبعض النظم القاعدية والدلالية محذوفة في الشعر المعاصر . ولكن المقصود دائمًا ضمن مكونات الخطاب ، هو اضافة قاعدة لا حذفها . والدليل على ذلك ، أننا في مثل هذه الملفوظات الشعرية «المنحرفة» ، نستطيع أن نعيد بسهولة بناء القاعدة اللسانية المخترقة : إنها لم تكن محذوفة ، ولكنها كانت «متضمنة» بالأحرى ضمن قاعدة جديدة . وهكذا نرى أن

الأجناس الأدبية تنبني من المادة اللسانية بمقدار ما تنبني من الإيديولوجية التاريخية التي حدد المجتمع دائرتها .

إذا قبلنا وجود الخطابات فإن سؤالنا فيما يخص خصوصية الأدب يجب أن يعاد تشكيله على النحو التالي : هل هناك قواعد هي من خواص الأحكام الأدبية جميعها (يتحقق الحدس منها) ؟ ولكن إذا طرح السؤال على هذه الصورة ، فإنه لن يتلقى ، فيما يبدو لي ، إلا إجابة سلبية . فلقد ذكرت بعدة نماذج نصية ، تشهد أن الخواص «الأدبية» تقوم أيضًا خارج الأدب . وضربت على ذلك أمثلة (بالجناس ، ومن لعبة الورق إلى التأمل الفلسفي ، والتقارير الصحفية وقصص الرحلات) . وأوضحت كذلك الصعوبة التي نرى أنفسنا فيها لاكتشاف قاسم مشترك بين كل المنتوجات «الأدبية» (اللهم إلا إذا كان الاستعمال اللغوي) .

وتختلف الأشياء إذا اتجهنا ليس نحو الأدب ، ولكن نحو فروعه . ولن نصطدم في هذه الحالة بأي صعوبة تحول دون تجديد قواعد بعض نماذج الخطاب (هذا ما تقوم به منذ الأزل الفنون الشعرية ، وإن كانت تخلط في بعض المرات ، وهذا صحيح ، بين «الوصفي» و «المعياري»). وإن الصياغة ، في مكان آخر أكثر سهولة ، ولكن «قدرتنا الاستدلالية» تجعلنا نحس دائمًا حضور مثل هذه القواعد. ولقد رأينا سابقًا أن تعريفنا الأول للأدب ينطبق

خاصة على النثر السردي ، بينما كان التعريف الثاني يلائم الشعر . وربما نكون غير مخطئين إذا بحثنا عن أصل التعريفين باستقلال الواحد عن الآخر في هذين «الجنسين» المختلفين جدًّا . إن الأدب ، وخاصة ذاك الذي تفحصناه مليًّا ليس هو نفسه في الحالة الأولى أو في الثانية . فالتعريف الأول ينطلق من القصة (وقد انشغل أرسطو بالملحمة والمأساة ، ولم ينشغل بالشعر) . وأما التعريف الثاني فينطلق من الشعر وعلى هذا الغرار ، تسير تحليلات جاكبسون للقصائد) : لقد حددنا بهذا جنسين كبيرين من أجناس الأدب ، واعتقدنا كل مرة أن قضيتنا متصلة بالأدب كله .

ونستطيع بطريقة مماثلة تمامًا أن نقف على حقيقة قواعد الخطاب الموصوفة دائمًا بأنها «غير أدبية» . وأقترح حينئذ الفرضية التالية : إذا اخترنا وجهة نظر بنيوية فإن هذا يعني أن لكل نموذج ، يوصف عادة بأنه أدبي ، «صلة» غير أدبية قريبة منه أكثر من أي نموذج من نماذج الخطاب «الأدبي» . وأضرب على ذلك مثلاً : إن بعضًا من الشعر الغنائي والصلاة يخضعان إلى أكثر من قاعدة تجمع بين هذا الشعر نفسه والرواية التاريخية التي هي من نموذج «الحرب والسلم» . وهكذا فإن التعارض بين ما هو أدب ، وما هو غير أدب يترك المكان إلى نموذجية في الخطابات . وإن «المفهوم الأدبي» كما أتصوره الآن ، يلتحق بالمفهوم الأدبي كما

تصوره الكلاسيكيون المتأخرون والرومـانتيكيون الأول . ولقد كتب كونديلياك في كتابه «في فن الكتابة» : «كلما كثر عدد اللغات التي تستحق الدراسة ، صار صعبًا أن نقول ما نعني بالشعر ، ذلك لأن كل شعب جعل لنفسه فكرة عن الشعر مختلفة (...) والطبيعي الخاص بالشعر وبكل نوع من أنواع القصائد إنما هو طبيعي بالتواضع (!) وهو متغير جدًّا فلا يمكن تحديده (...) وعبثًا نحاول أن نكتشف جوهر الأسلوب الشعري : إننا لن نصـل إلى شيء » . ويقول فـريدريـك شليجسل في مقاطع من L'Athenaeum «إن تعريفًا بالشعر يستطيع أن يحدد ما يجب أن يكونه هو ، وليس ما كانه الشعر أو ما يكونه في الواقع . وإذا لم يكن ذلك كذلك فإن التعريف يكشف عن نفسه بالطريقة الأكثر اختصارًا : شعر كل ما سميناه كذلك في أي زمان ، وأي مكان » .

ويمكن أن تبدو نتيجة هذه المسيرة سلبية : فهي تقضي بـإنكار شرعيـة المفهوم البنيوي «لـلأدب» ، كما تقضي بالاعتراض على وجود خطاب «أدبي» متجانس . وهي ترى أن المفهوم الوظيفي سيان أن يكون شرعيًّا أو أن لا يكون ، ولكنها لا تعطي أي شرعية للمفهوم البنيوي . غير أن هذه النتيجة ليست سلبية إلا في الظاهر ، لأنه يبدو الآن في مكان الأدب وحده عدد من نماذج الخطاب التي تستحق كلها انتباهنا . فإذا كان اختيار موضـوع معرفتنـا لا تمليه الأسباب الإيديولوجية المجردة (والتي يجب في هذه الحال

إظهارها) ، فإننا لا نملك الحق في اشغال أنفسنا بالأنوا ع الأدبية التحتية فقط ، حتى وإن كان مكان عملنا يسمى «قسم الأدب»(الفرنسي ، الانجليزي ، أو الروسي) . ويمكننا الآن أن نستشهد بفراي دون تحفظ : «إن عالمنا الأدبي قد تطور إلى عالم لفظي» (تشريح النقد) ، أو أطول من هذا : «يجب على كل أستاذ في الأدب أن يتبين أن التجربة الأدبية ليست إلا الطرف المرئي من جبل الجليد اللفظي : فتحته ثمة ميدان لا يتجاوز عتبة الشعر لردود الفعل البلاغية التي تثيرها الدعاية ، والمسلمات الاجتماعية ، والمحادثات اليومية . وتبقى ردود الأفعال هذه عصية على الأدب من حيث هو أدب ، لأنه سيكون في المستوى الأكثر شعبية ، كما هي الحال في الفيلم ، وفي الرائي ، وفي الرسوم المتحركة ، وما دام الحال هكذا ، فإن الأستاذ سيواجه التجربة اللفظية الكلية للطالب ، بما فيها تسعة أعشار أدبياته التحتية» .

هنا حقل من الدراسات غير مكتشف . وهو الآن مجزء تجزيئًا لا رحمة فيه بين علماء الدلالة ونقاد الأدب ، بين علماء الاجتماع وعلماء السلالات اللغوية ، بين فلاسفة اللغة وعلماء النفس . وهو محتاج حاجة ملحة أن يكون معروفًا . وستترك الشعرية مكانها لنظرية الخطاب وللأجناس .

العلاقة المجازية

- ١ -

لقد انفتح الفكر على الصورة بشكل رائع في فرنسا ، منذ بعض السنوات (يحل محل هذا الموضوع الأخير جزء مفترس من أجزائه في بعض الأحيان ، ويجعل من الكل قسمًا من أقسامه : الاستعارة). وسواء كان ذلك في تحليل المبادىء ، كما هي الحال عند جيرار جينيت أو عند جاك ديريدا ، أو في العمل التفسيري والتصنيفي للبلاغيين المعاصرين مثل جان كوهن ، وفرانسيس إدلين أو جاك دوران الذين تجاوزت حساسيتهم سابقيهم الأقدمين ، أو سواء كانت ذلك في الحدس الذي صاغه بنفينست وبارت بأن الصورة لا تنظم استعمال الكلام فقط ، ولكنها تُنظم أيضًا كل الأنساق الرمزية أيضا . فهل تكون هذه إشارة اليقظة الحالية إزاء الأهمية التي نحملها - ولنقل من أجل السرعة - للغد بعد قرون من التجاهل والاحتقار ؟

لنأخذ صيغة نيتشه حرفًا بحرف : «إن الصور البلاغية تعني جوهر اللغة» .

- ٢ -

تُعرف الصور ، منذ سيسرون ، في مقابل شيء غيرها ، وإزاء تعبير كان بإمكانه أن يحل محلها . إنها نظريات إبدالية تقوم على إمكانية وضع دالين في توازن (دلالي) : الأول خاص ، والثاني تصويري ، وسريعًا ما صار المصطلح غير المحدد (الخاص) متمثلاً بقاعدة ، وإن كنّا لا نتفق على طبيعتها . فالنظريات الحالية ، في معظمها ، قد عملت على تحسين هذا التعريف وتنقيته ، وغدت الصورة انزياحًا عن القاعدة ، وصار بإمكان التعبير الأكثر طبيعة ، وشيوعًا ، وبساطة أن ينوب عن التعبير التصويري ، وأخذ هذا المفهوم ، المكرر بعناد ، يصطدم مع بعض الاعتراضات ، سنوجزها فيما يلي :

١ - لقد اتفق على القول : إن الأنزياحات ليست صورًا كلها ، ولكن ليس ثمة أحد اقترح معيارًا تمييزيًا للتفريق بين الانزياحات المتضمنة للصور ، وبين الانزياحات الخالية منها ، وبقي التعريف ناقصًا على الأقل : ينقصه «الفارق الخاص» .

٢ - ولكن أي ثمن يجب دفعه للمحافظة على الاقتراح المعاكس والقاضي بأن كل الصور عبارة عن انزياحات ؟

انزياح عن ماذا ؟ عن قاعدة ، لقد كان حلم البلاغيين المعاصرين أن يطابقوا هذه القاعدة مع الشيفرة اللغوية ،

ومما لا ريب فيه ، أن عددًا من الصور يمثل مخالفات لغوية (مثلنا على ذلك معظم «اشتقاقات» كلانكا نبيرغ) . ولكن هذا العدد لايتناسب إلا مع جزء من الصور فقط . أما بالنسبة لما تبقى ، فيجب أن نبحث عن القاعدة ، ليس في اللغة ، ولكن في نموذج معين من نماذج الخطاب . وقد بني جان كوهن قاعدة الخطاب العلمي على هذا الأساس . وعرفه بيوس سيرفيان من قبله بأنه خطاب مؤسس على غياب الالتباس ، وسهولة التفسير ، وعلى لا أهمية الايقاع ، الخ .. ونستطيع طبعا ، أن نعلن أن خطابًا آخر (الشعري . ولكن لماذا ليس الجرائدي ، واليومي ، الخ) إنما هو مشتق من الأول ، ولكن ما قيمة هذه الملاحظة ؟ . إن قواعد اللغة تطبق على كل الخطابات ، بينما قواعد الخطاب فلا تطبق إلا على الخطاب . والقول إنها غائبة في خطاب آخر ، لا يعتبر إلا حشوًا . فلكل خطاب نظامه الخاص ، ولا نستطيع أن نوجزه بقلب نظام خطاب آخر . وإذا كان هناك من يؤكد عكس هذا ، فهو بمنزلة من يعتبر أن الكراسي طاولات مشتقة .

إن التأكيد أن الصور انزياحات ليس خطأ إذن . ولكن هذه فكرة ، تبدو وحدتها إشكالية ، وإذا وقفنا عند حدود مخالفات شيفرة اللغة ، فإن هذه تشكل مع الصور مجموعتين متقاطعتين . يستحق هذا الأمر أن نتوقف عنده (لماذا نرى في بعض المخالفات صورًا؟) ، ولكنه لا يفسر طبيعة الصورة .

إن هذا لا يمنح القادحين الجدد بالانزياح «حجة» . ليس فقط بسبب رفض هذا التعريف ، ولا لأنه يخفي غموضًا قديمًا يكون الأدب بموجبه موضوعًا غير معروف ، جعل جان كوهن يخضع لمطاردة أشبه «بمطاردة السحرة» ، ولكن بسبب مبدأ نستطيع أن نسميه : «نسبية استقلال الملاحظة إزاء الإيديولوجيا» . فإذا وصفنا صورة من الصور بأنها نموذج من نماذج التكرار ، فإن الوصف يبقى جيدًا ، حتى ولو كانت القاعدة ، على عكس افتراضات البلاغيين ، لا تستثني التكرار . وقد تفشل نظرية الانزياح على مستوى الشرح ، ولكن ليس بالضرورة على مستوى الوصف .

- ٣ -

لم يعرّف أرسطو الصورة ، مع ذلك ، على هذه الشاكلة ، فالأمر بالنسبة له لا يكمن في إبدال تعبير تصويري بآخر خاص ، ولكن بظهور المعنى التصويري في مكان المعنى الخاص . وتملأ مزايا هذا التعريف العيون ، ففي مكان تعادل الدلالة الإشكالي بين التعبيرين ، نضع كقاعدة للمقارنة ، الهوية اليقينية لكلمة من الكلمات أمام نفسها (الخط أو الصوت) ، وذلك عندما يكون لها أكثر من معنى . ويكفي حينئذ استبعاد فكرة المعنى الخاص (الاشتقاقي) لتبديلها بفكرة المعنى المستقل عن السياق ، والمدرك كشيء أساسي داخل النسق الآتي (اقامته سهلة في معظم الحالات) .

لقد خلط البلاغيون باستمرار بين العمليتين ، وتصرفوا كما لو أنه ليس بينهما ثمة فارق . ولن أضرب إلا مثلاً واحدًا ، آخذه من كتاب هدقيغ كونراد : «نسمى الكلمات التي تحدث هذا الأثر الغريب ، مصطلحات منقولة ، ونتكلم في هذه الحالة عن تغير المعنى . فالاستعارات ، إذن ، عبارة عن أشكال خاصة لتغيرات المعنى...وهكذا نرى أن المصدر (ذَنَبٌ) يشير في استعماله الاستعاري ، إلى المصدر (خيط)» .

كيف نفسر لأنفسنا زلة اللسان هذه ؟ إننا نفسرها ، من غير ريب ، بعدم التمييز بين الدال والمدلول . ونفسرها ، كذلك بصورة أدق عن طريق هذا العجز الفطري عن اعطاء الدلالة ، كما نفسرها بعدم القدرة على قول كلمات إلا بمساعدة الكلمات . وبما أن المعنى الثاني لكلمة «ذَنَبٌ) يفسح المجال (تقريبًا) لشرحها بوساطة كلمة (خيط) ، فإننا نلجأ في الوصف إلى كلمة ثانية هي (خيط) ، ثم أخذت ، فيما بعد ، عملية للتوصيف اللغوي (إعطاء اسم جديد للمعنى الثاني لكلمة «ذنب» بدل العملية الاستعارية نفسها . ومن هنا نرى في كتب البلاغة التقليدية ، أن ترجمة اسعمالات الاستعارات إلى مصطلحات «خاصة» إنما تدرك كإقامة كلمة خاصة مكان الاستعارة . وهذا ما يفسر الغضب الحاد لبروتون :) لم يشأ الشاعر أن يقول غير ما قاله ، ولكن الكلمات تقول في الاستعارات شيئًا آخر لا تعنيه عادة .

ويعتبر فونتانبي من القلة الذين أدركوا الفـارق بين العمليتين ، فهو يعرف «المجاز اللفظي» بأنه مدلول بديل لمدلول آخر يبقى الدال فيه هو نفسه ، وكذلك الصور ، إنها دال بديل لدال آخر يبقى المدلول فيه هو نفسه في الحالتين . وهذا ما يفسر الخصومة المشهورة (اليوم وليس قديمًا) حول المجاز : إنه ليس صورة بالنسبة لفونتانبي ، تمامًا كما كان الأمر بالنسبة لبوزيه ، وذلك لأنه ليس ثمة كلمة تستطيع أن تحل محل كلمة (رِجْلُ) الطاولة ، و(جناح) الطاحونة . ولكن ربما يكون التعارض هامًا في الطرف الآخر من السلسلة : ليس بين المجاز الاستثنائي ، حيث لا نستطيع أن نبدل الدال الحاضر بدال آخر معادل ، وبين كل الصور الأخرى ، ولكن بين «المجاز الصوري» الاستثنائي ، حيث يكون الإبدال ممكنًا ، وبين كل الصور الأخرى ، حيث لا يكون الإبدال ممكنًا .

ـ ٤ ـ

جاء في القول المأثور : الاستعارة استثناء . وهي ترى نفسها مصحوبة طبيعيًا بعكسها : أي ، الاستعارة هي القاعدة ، ولقد ذهب فيكو إلى تطوير إحدى متغيرات هذه الفكرة ، كما أعطى كل من هامان ، وهيردير ، وكونياك ، ورسو شيئًا آخر ، (وعلق ديريدا على الاثنين الأخيرين) . وإنها لمتغيرات عظمى على كل حال : كانت اللغة الأولى ، بالنسبة لفيكو ، لغة استعارية ، ولكنها لغة مـرئية فقط

انطلاقًا من الحاضر . («ونعتقد أننا قد بينًا كل أنواع المجاز اللفظي وحصرناها في أربعة : (استعارة ، كناية ، مجاز ، سخرية) . إنه لم يكن كما أردنا أن يكون حتى الآن عبارة روحانية أبدعها الكتَّاب ، ولكنه كان طرقًا ضرورية للتعبير فقط ، وقد استخدمتها كل الشعوب الشعرية الأولى») . ولقد كانت هذه المجازات اللفظية ، إبان فجر اللغة ، الطريقة الوحيدة للتعبير ، والطريقة «البسيطة والمشتركة» ، كما كانت التعبير الخاص ، بينما تلك التى ذهبنا إلى تسميتها هكذا إنما هي مشتقة ومتأخرة . ومن بين الأشياء التى تبرر هذا السبق ، هو أننا كنًا نبحث في البداية عن «علاقة طبيعية» بين الإشارات والمعاني . ولهذا نرى أن «الأمم الخرساء قد بدأت تتكلم بوساطة الكتابة» . (ولقد أكد كليمان آليكساندري من قبل هذا التطابق الشكلي بين الكتابة ، أو على وجه الدقة بين الهيروغليفية والصور البلاغية : وتعنى الهيروغليفية أيضًا «الترميز ، والمجاز) .

وذهب نيتشه مذهبًا معاكسًا فأكد أن الكلام الآن كله مجاز . فالكلمة (المفهوم) لا تشير إلى واقعة أو ظاهرة إلا بمساعدة التجريد وبإسقاط عدد من سماتها . «كل مفهوم يلد من تحقق اللَّا تطابق . وبالتأكيد ، فإن أية ورقة من الأوراق لم تتطابق قط مع أية ورقة أُخرى ، وإن المفهوم (ورقة) ، وهذا أكيد أيضًا ، كان قد تكوّن بفضل الهجر المقصود لهذه الفوارق الفردية ، وبفضل النسيان الذي

أصاب بعض الخصائص» . ولكن هذا التطابق الذي يذهب من الجـزء إلى الكل نسميـه المجاز ، (ويسميـه نيتشه الاستعارة تارة ، والكناية تارة أخرى) . ونستنتج من هذا ، أن اللغة صُنعت كلها من المجازات : «ليس ثمة تعبير خاص ، ولا معرفة خاصة دون مجاز» . ولهذا ، فإن المجاز يرتقي إلى رتبة من رتب السمات الإنسانية المميزة : ولقد تكلم نيتشه عن «تلك الغريزة التي تدفع إلى تشكيل المجـازات ، هذه الغريزة الأساسية من غرائز الإنسان والتى لا نستطيع أن نتغاضى عنها لحظة واحدة ، وذلـك لأننا سنتغـاضى عن الإنسان نفسه» . ولقد سمّي الإنسان حيوانًا مجازيًا .

إن هذه التعابير أقل مجازًا مما تبدو . وعندما يتساءل اللسانيون المعاصرون ، أي بعد القيام بأبحاث عن الإيصال الحيواني وعن السمات الخاصة بالكلام الإنساني ، فإنهم يصلون إلى نتائج ليست بعيدة جدًّا عن النتائج التى وصل إليها نيتشه . وتتجلى إحدى هذه السمات في إمكانية إعطاء الكلمات معنى غير معروف من المجتمع اللغوي سابقًا ، وإفهام المقصود تمامًا . وبقول آخر ، تتجلى إحدى هذه السمات في الاستعدادات على تكوين المجازات .

إن نظرية نيتشه تحيط بحدود هذا الفكر المتحذلق ، والذي باسمه نحذركم كي تبعدوا كل مجاز عن خطاباتكم ، هذا إذا كنتم تبحثون عن الحقيقة ، والمعرفة ، والعلم . وليس هنا ، كما يقول لنا نيتشه ، سوى مطلب يحض على

استخدام مجاز مستهلك . «إن حدث المعرفة يقوم على البحث في المجازات الأكثر قبولاً» . «وأن تكون حقيقيًا ، يعني أن تستخدم المجازات المألوفة» .

ولكن إذا قيل لنا إن كل شيء في اللغة مجاز ، وإن الفارق الوحيد الموجود إنما هو فرق بين «العادة والجدة ، وبين التكرار والندرة» ، فإننا نرفض إذن بهذا فرادة المجاز ، ونتخلى عن وجوده نفسه . ولقد كتب نيتشه قائلاً : «يستطيع الإنسان بفضل نسيانه فقط أن يعتقد أنه يمتلك الحقيقة» . ولكن النسيان موجود ، ورفضه يعني رفض التغير ، والتاريخ ، وحسب مصطلحات سوسير ، رفض الفارق بين الآنية والزمانية . فإذا كانت اللغة ، زمانيًا ، مجازًا كلها ، فآنيًا ، يشكل المجاز جزءًا من أجزائها فقط . وما يثير المفارقة أن التساؤل عن الأصل يتم بطريقة مضادة للتاريخ .

- ٥ -

وإلى جانب النظرية «التقليدية» التى تعتبر المجاز استثناء ، وكذلك إلى جانب النظرية «الرومانتيكية» التى تعتبر المجاز قاعدة ، هناك نظرية ثالثة نستطيع أن نسميها «الشكلانية» : تبحث هذه النظرية عن وصف الظاهرة اللسانية في الظاهرة نفسها ، وفي داخل قطع آني . ولقد رأينا أرسطو يخبر عنها مجحفًا : ليس فقط بسبب الاعتقاد بالمعنى الخاص ، ولكن أيضًا لأن المعنى المحدث يحل محل المعنى القديم . ولعل ي . آ . ريشارد هو أول من سيلاحظ أن

المقصود ليس الإبدال ولكن التفاعل . فالمعنى الأساسي لا يختفي (وإلا فلن يكون ثمة مجاز) ، إنه يرجع إلى الخط الثاني ، خلف المعنى المجازي . وتقوم بين الاثنين علاقة ، تبدو وكأنها تأكيد للهوية ، وللتعادل («كما تثبته الكلمة نفسها») . ولكن ليس التعادل أو الهوية علاقة بسيطة ، ولذا فقد كونت دراسة المجاز فصلاً في دراسة تفاعل المعانى (المجازية وغير المجازية) . وثمة كتاب أساسي قد خصص لها وهو : The Structure of complex Words لمؤلفه وليم أمبسون . ويعتبر هذا الكتاب أول نظرية في المعاني المتعددة .

لا قيمة لهذا الشرح إلا في الاستعارات . أما فيما يخص الصور (دون تغيير في المعنى) ، فإننا نقف على اقتراح مهم آخر : تشكل الصور جزءًا من العلاقات بين الوحدات اللسانية التى نحسن كشف النقاب عن هويتها ونعرف كيف ندل عليها.ومثلُها مثلُ صور هندسية واقعة على شفافية اللغة : تكرار ، إطروحات مناقضة ، تدرجات ، تناظرات عكسية . إنها عبارة عن شبكة ، عبرها ، نبدأ بملاحظة ما كان ، حتى حينها ، ونتمتع بالجانب اللاَّ مرئي من «الطبيعي» : اللغة . ولذا ، فإن الصورة البلاغية عبارة عن صورة تستقبل كنظير لشيء ما .

ـ ٦ ـ

نستطيع أن نبين الاستقلال النسبي للوصف إزاء

الشرح ، ونذكر بالتحليل الذي قامت به مجموعة Mu للصور البلاغية ، وخاصة للمجاز : فكل شيء يشبه حكاية الجن ، أو حكاية الملك ليار ، حيث تبدو الفتاة الثالثة ، التى كانت موضع احتقار لزمن طويل ، أكثر جمالاً أو ذكاء . لقد أهمل هذا المجاز منذ زمن بعيد ـ وجهلنا حتى وجوده ـ وذلك بسبب الاستعارة والكناية ، ومع ذلكم ، فهو يبدو لنا اليوم صورة أساسية (إلا أن حدس فوكلان وكاسيري كان به أسبق) .

ولقد أولت مجموعة Mu في دراستها للمجاز أهمية لمبدأ يقبله كثير من المؤلفين اليوم ، وتابعت النتائج . ويعتبر تحليلها صوابًا إذا كان المبدأ حقيقيًّا : بمعنى أنه من الممكن تفكيك كلمة من الكلمات دلاليًّا ، ويذكرنا Les Liégois بأن هذا التفكيك الذي نسميه اليوم (معنمى Sémique أو (مفهومي ـ Componen Tille ، يمكنه أن يكون ممثلاً في نموذجين . الأول ذو طبيعة ارتباطية ومادية : فالكنبة ، مثلاً ، يجب أن تكون مكونة من مقعد ، ومسند ظهر ، وذراعين ، وأربعة أرجل ، إلى آخره . وأما الثاني ، فذو طبيعة انفصالية ومفهومية : فمركز الشيء قد يكون رأسًا ، أو كرة ، أو بطيخة ، إلى آخره . ونستطيع أن نقول بمعنى آخر إننا نستخلص من كلمة (رأس) ، و(كرة) ، و(بطيخة) خاصية عامة ، لتكون لنا بمنزلة الصنف (أما الحكمة ، فتريد لكلمة «مركز» أن تكون جـزءًا من الرأس ، ولكن

«الرأس» من وجهة نظر منطقية يعتبر عنصرًا من عناصر صنف «المركز») .

ونستطيع ، من وجهة أُخرى ، أن نهبط أو أن نصعد سلسلة المعنى الذي يحتوي نفسه على هذه الشاكلة . وهنا يكون المجاز إما عامًا أو خاصًا . ومن البدهي أن نقول إن للتعميم معنى يختلف باختلاف التفكيك وانقسامه إلى مادي أو مفهومي : «فالجزء» المادى أصغر من مجموعة ، بينما يعتبر «الجزء» المعنوي أكثر عمومية منه .

ويتكون المجاز من استخدام كلمة في معنى هو جزء من معنى آخر للكلمة نفسها . وذلك يكون باتباع أحد نموذجي التفكيك أو أحد الاتجاهين : فكلمة «شراع» في معني قريب من «السفينة» ، تعتبر مجازًا ماديًا خاصًا . وكلمة «إنسان» عندما تستخدم في معنى قريب من «يد» تعتبر عامة ، إلى آخره .

ونستنتج من هذا ، أن المجاز اللفظي إذن ، إنما هو مجاز مضاعف ، وكل شيء يجري فيه كما لو أن معنى وسطًا بين معنيين ـ أي الجزء الحقيقي لمعنيين متضاربين ـ قد عمل مرة مجازًا لهذا المعنى ، ومرة ثانية للمعنى الآخر . ولكي يستطيع المعنيان أن يكونا معًا في الدال نفسه (كما لو أنهما ليسا معنيين وإنما معنى واحد) ، فإننا نقوم أولاً بتمثيل مجازي لكل واحد منهما . وسنضرب على ذلك مثلاً : إن كلمة «لين» مجاز لكلمة «عمل» وكلمة «صبية» . وهذا ما يسمح لنا

أن نعطي معنى استعاريًا لكلمة «عمل» ، ويكون قريبًا من كلمة «صبية» في الوقت نفسه .

وتتكون الكناية كذلك من مجاز لفظي مضاعف ، ولكن بالمعنى المعاكس : إنها متناظرة وبعكس الاستعارة . هنا ، يعمل كل واحد من المعنيين مجازًا لمعنى ثالث يغطيهما معًا . وعندما نختار كاتبًا من الكتاب ونسميه ، فإن كل واحد منهما يتصرف كما يتصرف المجاز إزاء مجموع شامل يتضمن الحياة ، والمؤلفات ، إلى آخره . وإذا كان ذلك كذلك ، فإن التعادل بين المعنيين يصير ممكنًا ، لأنهما ينتسبان معًا إلى المجموع نفسه .

لم نر بعد كل النتائج لهذا التحليل المنطقي ، وها هي نتيجة بسيطة ، تبين جيدًا عدم الاهتمام بالوقائع البلاغية حتى الآن : «جاكبسون» يطابق بين تكثيف «فرويد» والمجاز اللفظي ، ويطابق «لاكان» بين الواقعة والاستعارة ، فهل في هذا تناقض ؟ لا . لأن الاستعارة ليست سوى مجاز مضاعف .

- ٧ -

لماذا يجري تصنيف الصور البلاغية ؟ ، إن ما نعيبه على البلاغيين القدماء هو أنهم قاموا بتصنيفات لا تكشف لنا شيئًا جوهريًا عن خصائص الصورة (هذا دون أن نتكلم عن الانقطاع المنطقي ، والطبقات المتراكبة) . ولذا يبدو لنا جهد

اللسانيين إسهامًا إيجابيًّا ، ذلك لأنهم بحثوا خلف الصور الفردية ، والفئات التى تشكل فعلاً صلب القضية . كما بحثوا عن كيفية صياغة قواعد لتركيب تكون الصور فيه هي المتوج . وبهذا المعنى ، يقول فري : التصنيف إيضاح .

تتكون هذه الفئات من نماذج عديدة ، وتخص ، أكثرها بداهة ، طبيعة الوحدات اللسانية التى تتحقق الصورة فيها . وتنقسم هذه السلسلة من النماذج إلى قسمين ، وذلك يتعلق بتوجيه نظرنا نحو حجم الوحدة ومستواها (أي من وجهة نظر تركيبية أفقية وجدولية عمودية) . ونستطيع ، بالنسبة للحالة الأولى ، أن نعزل الدرجات التاليـة : ١) الصوت (أو الحروف) المعزول . ٢) الجذر أو (الكلمة) . ٣) التركيب ، ٤) الجملة أو (العبارة) ، كما نستطيع بالنسبة للحالة الثانية أن نعزل الدرجات التالية : ١) الأصوات أو (الخط) . ٢) النحو ، ٣) الدلالة . وسنضطر داخل هذه الأخيرة أن نقابل العلاقات الدلالية التركيبية مع العلاقات الدلالية الجدولية . ويجب أن نلاحظ أن هناك بعض الصور التى تشترك ضمن فئات عدة في الوقت نفسه . فالتكرار ، مثلاً ، إنما هو تكرار للأصوات (الحروف) وللمعنى في الوقت ذاته .

وهناك بعد آخر ، ولكنه أقل بدهية ، يخص العمليات التى تكون كل صورة من الصور نتيجة من نتائجها . ولقد اتفقت مجموعة Mu وجاك ديراند أن هناك عمليات أربع : الإضافة ،

والحذف ، والإبدال (أي حذف وأضافة) ، والقلب . وهذا التقسيم كامل منطقيًّا . لكننا نستطيع أن نتساءل إلى أي حد يتناسب مع الخصائص الأساسية للصور وليس هو مجرد طريقة تقنية . ولقد سبق لأولمان أن أعطى تصنيفًا مكونًا من ثلاثة أجزاء للتغيرات الدلالية : الاتساع ، والانحسار ، والانتقال ، ولكن ، هل من أجل هذا نكون قد تقدمنا جيدًا على طريق معرفة الصور ؟

لم يتم الاتفاق بعد على اختيار نماذج الفئات الأخرى التى يجب إدخالها في هذا التركيب . ويوضح جاك ديراند أننا نستطيع أن نميز بدقة داخل علاقة تربط مصطلحين بين درجات عدة ، مثل «الهوية» ، و«التماثيل» ، و«التباين» ، و«التعارض» . ولقد وصفت مجموعة Liége هذه العمليات بأنها «بسيطة» و«جزئية» و«تامة» إلى آخره . ونستطيع أن نعتمد على فئات ذات صبغة لسانية أكثر ، كما نرى ذلك عند جان كوهن : «المعنى الصريح» ، و«المعنى المفترض» ، وأيضًا : «اللبس ، و«الاتفاق» ، إلى آخره (ليس هناك تصنيف يعتبر نهائيًّا) .

ـ ٨ ـ

إذا استعمل كاتب من كتاب العصر الكلاسيكي كلمة «لهب» بمعنى مجازي ، فإننا نؤكد أنه يبتغي قول كلمة «حب» . ذلك لأنه يريد أن يعطي اسمًا لمعنى لا يمكن تسميته

تسمية دقيقة بوساطة أي دال آخر . لذا تعتبر كلمة «لهب» في استخدامها هكذا ، الأداة الأكثر مباشرة لتعني ما عنت ، مع العلم أن كلمة «لهب» لا تعني «حب» بالمعنى الذي تعنيه كلمة «حب» للحب .

فما دور كلمة «حب» في هذه الحالة ، ولماذا استدعيت هكذا باستمرار ؟ . إن المعنى لا يفترق عن الكلمة (مدلول الدال) : . ذلك لأنه لا وجود للواحد دون وجود الآخر معه . ويمكننا أن نقول بطريقة أخرى إن المدلول الواحد لا يدع نفسه لدالين كي يسميانه . ومع هذا ، لا تعتبر الكلمات جزرًا معزولة . فهي تقوم بالإيصال فيما بينها وتشمل ، إذا لم نقل نسقًا ، فيمكننا أن نقول مجموعة . ومن هنا ، فإن وحدة العلاقة بين الدال والمدلول لا تمنع وجود علاقات للمدلول مع دال آخر . وهكذا فإن كلمة «لهب» مستخدمة استخدامًا مجازيًا تستدعي (ولكنها لا تعني) الكلمة «حب» . ويمكننا أن نقول إن كلمة «حب» هي التعبير التحليلي الأكثر قربًا ، والذي نستطيع بوساطته أن نعيد خلق كلمة «لهب» عندما تستخدم هذه الكلمة استخدامًا مجازيًا .

ثمة نموذجان من نماذج العلاقة ، إذن ، داخل النسق الشفوي وللوهلة الأولى ، نرى أن لهما علاقة من نوع ما مع المعنى ، ولكنهما مع ذلك يتصفان بالخصوصية إلى درجة أن كل واحد منهما يستحق اسمًا مختلفًا . ولا ضير أن نتواضع على تسمية العلاقة بين الدال «لهب» والمدلول «حب» :

الرمزية . وحينئذ ، ستمنحنا الصور المجازية نمط الترميز ، لأن الاثنين يشكلان مختلف العلاقات الممكنة للمدلول مع مدلول آخر ، أو أفضل من ذلك ، للرامز مع المـرموز . فالعلاقة الرمزية ، تتكون من اشتراك ثابت لكيانين لهما الطبيعة نفسها ، ويستطيعان أن يمثلا الواحد مستقلاً عن الآخر .

وإذا كانت مئات الخواص تعتبر نعوتًا تم التواضع على إعطائها للإشارة ، فإن هذه الخواص يجب أن تكون معطاة للرموز أيضًا . ولذا نقول على سبيل المثال ، إن المدلول يصبح بدوره دالاً ويدشن نسقًا متسلسلاً . ومادام الحال كذلك ، فإن الترميز وحده يستطيع أن يستمر مشكلاً سلاسل لا نهائية . وهكذا نرى أن المعنى قبع داخل حدود وحدة الدال والمدلول .

ـ ٩ ـ

يجب أن نعيد هنا فتح ملف «قسرية الإشارة» .

لقد جعل سوسير هذ القضية ، التى يعود تاريخها إلى ألفي عام ، دُرْجة ، وأكد قسرية الإشارة ، مما دفع بنڤينست منذ وقت قريب أن يجيبه قائلاً : الإشارة ليست قسرية ، ولكنها ضرورية ، وتبع هذا الأمر نقاش طويل ، يمكن أن نقرأه في إطروحة Engler .

وما دامت القضية قضية إشارة أو قضية رمز ، فإن

السؤال لا يطرح بالطريقة نفسها . وذلك لأن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير معلنة بالضرورة : إذ لا يعقل أن تشبه سلسلة من الخطوط أو الأصوات (أو الخطوط والأصوات) معنى من المعاني . غير أن هذه العلاقة ضرورية في الوقت نفسه ، بمعنى أن المدلول لايستطيع أن يكون دون الدال ، وبالعكس أيضًا . ونرى خلافًا لهذا ، أن العلاقة داخل الرمز بين الرامز والمرموز ليست ضررية أو («قسرية») ، لأن الرامز والمرموز يستطيعان أن يكونا هذه العلاقة . وتستطيع العلاقة لهذا السبب نفسه ، أن تكون معللة ، وذلك لأنه بغير هذا لا شيء يدفعنا لإقامتها . ومن هنا ، ليس ثمة إشارات ، إذن ، معللة جزئيًا أو نسبيًا ، لأن علاقة المعنى تستلزم عدم التعليل . وعلى العكس من ذلك ، فإن الرموز كلها معللة ، وليس بعضها فقط ، وإن كان تعليلها يتم بصور مختلفة ، ولقد أشار بنڤينست إلى هذا في دراسة أخرى ، فقال : «ونرى ، خلافًا للإشارة اللسانية ، أن هذه الدوال المتعددة ، وهذا المدلول الواحد(نحن نقول : الرامز والمرموز) تربطها دائمًا علاقة معللة» .

ثم ماذا عن الشيء الذي نسميه عادة «التعليل الإشاري» ؟. سنأخذ أولًا الحالة التي تعرض دائمًا ، ونقصد بذلك الكلمات المحاكية ، مثل : «كوكو» . من المفروض أن تكون هذه الكلمة إشارة معللة ، لأنها تشبه الشيء الذي تشير إليه ، ولكننا نرى مباشرة أن علاقة المعنى

ليست معللة ، وإنما المعلل هو الدلالة الذاتية أو (المرجع) . وإن الأصوات التي تشتمل عليها كلمة «كوكو» لا تشبه (ولا تستطيع أن تشبه) معنى (كوكو) ، لكنها تجعل مرجعها (غناء العصفور) أوتمثيله الذهني (وهذا بديل عن المرجع ، ولكنه غير المدلول بأي حال من الأحوال) . ويمكن ، بهذا المعنى ، أن نقول إن الدلالة الذاتية عبارة عن حالة خاصة من حالات الترميز .

عندما تكلم سوسير عن القسرية (وهو يريد الكلام عن غير المعلل) ، لم يخلط بين علاقة (الإشارة ـ المرجع) وعلاقة (الدال بالمدلول) . ولقد كان واعيًا ، على كل حال ، بأولى هذه العلاقات ، فاحتفظ لدراسته باسم خاص هو : Onimique · «إن أكثر ما تحتوي عليه السميولوجيا من غلاظات (أي ما نختاره من الأشياء مصادفة لتمثيلها)هي : عندما تكون إيمائية فقط» . هنا يكون المرجع خارج الكلام .

أما النموذج الثاني من نماذج التعليل ، فيأتي من الصور المجازية ذلك لأن أصوات كلمة مثل «شراع» ومعانيها تشكل علاقة غير معللة . ولكن معنى كلمة «شراع» ومعنى كلمة «سفينة» يشكلان علاقة معللة : نعم ، لكن العلاقة الأولى فقط ذات معنى ، أما الثانية فهي رمزية . وهذا التعليل ممكن ، لأن المعنيين يستطيعان أن يتشابها (أو أن يكون الواحد منهما جزءًا من الآخر) ، تمامًا كما يستطيع ذلك

الدال والمرجع في كلمة «كوكو» ، ولكن لا يستطيع الدال والمدلول أن يتشابها .

بقيت العلة الثالثة ، وهي علة صرفية من نموذج : «خوخ ـ خوخة» . «تفاح ـ تفاحة» . ولقد وسع جاكبسون هذا المفهوم بشكل سعيد ، وذلك عندما تكلم عن علة الرسم البياني . ويكفي ، مع ذلك ، أن نفحص أمثلته واحدًا واحدًا حتى نلاحظ بأنها لا تخص الإشارة بحال من الأحوال ، ولكنها تخص العلاقة بين عدد من الاشارات . ويمكننا أن نقول : تستطيع علاقة التتابع ، أو التدرج ، أو الطرح النقيض ، في نظام الدال أن تشبه العلاقة في نظام المدلول ، ولكن المعنى ليس هو المعلل ، لأن المعلل هو نظام الخطاب .

ـ ١٠ ـ

إن اللغة نظام من الإشارات غزته عدة أنماط أُخرى ، تشكل كلها أنساقًا رمزية ، إلى درجة نستطيع أن نقول فيها إن الإيصال يمر عبر نسق من الرموز ، وليس عبر نسق من الإشارات (وفي هذا خروج عن النظرية «الرومانتيكية» للصور المجازية : فالمقصود هنا هو الآنية وليس الزمانية ، كما أن المقصود أيضًا هو إقصاء نظام بوساطة نظام آخر . ونستطيع أن نظن كذلك ، كما فعل فيكو ، أن المعنى هو الذي ينوب عن الرموزية) . وليس ذلك فقط بسبب هذا الشكل ، المفهرس منذ زمن طويل ، ولكن لأن أهميتها غير معتبرة ،

ولذا سميت : «الاشتقاق الشعبي» ، ويذهب جاكبسون ، عن طريق القياس ، إلى تسمية هذا النوع «الاشتقاق الشعري» . فالشاعر يعطينا ، بفضل المجانسة ، الشعور بأن معاني الكلمتين متصلة ، ليس فقط في اللغة الشعبية أو في التورية حيث يكون حضور الصور البلاغية بدهيًا ، ولكن أيضًا في أبسط حالات الإيصال اليومي حيث نتكلم دائمًا لنقول «شيئًا آخر» ، إما مجازًا ، أو استعارة ، أو بقلب المعنى ، أو كناية . وكما دل على ذلك جرار جينيت ، فإن بروست قد وعى أهمية الاستخدام العام «للغة المباشرة» أكثر من أي لساني أو سيميائي . وليس هذا ميزة من ميزات ما يقال في صالون الجرمانتيين : عندما يستخدم شاب دوجوني تورية ما ، فإنه يتكلم مجازًا . ولكنه عندما يسمي الأعضاء التناسلية بأسمائها ، فلكي يدل كناية على أنه قد بلغ العمر الذي نعرف فيه أسماء الأشياء .

وستأخذنا الدهشة إذا علمنا أيضًا أن الأنساق الأخرى التي تعمل في المجتمع إنما تعمل عبر رموز وليس عبر إشارات . وإنه ليس من قبيل المصادفة إذا كان جيلب قد اكتشف العلاقة الرمزية في أساس الكتابة ، وإذا كان فرانز وموس قد اكتشفا أن «لغة» السحر تعبر عنها مصطلحات بلاغية . وقد فعل فرويد الشيء نفسه ، ليس فقط بالنسبة للتبادل الشفوي اليومي ، ولكن أيضًا بالنسبة للأحلام . كذلك ، ليس مصادفة إذا ما تبين لنا أن الدعاية اليوم إنما

هي جزء من هذا . ولقد أخذت مجموعة ليج على عاتقها ، بوضوح ، مهمة اكتشاف الصور البلاغية للأنساق غير الشفوية . وعثرت عليها ، ليس بقوة مصادفة سعيدة ، ولكن لأن الصور تصف تنوع العلاقات بين الرامز والمرموز . وقد لاحظ فرويد من قبل هذه الوحدة ، فقال : «إن هذه الرمزية ليست خاصة من خواص الحلم ، إننا نراها في كل التخيلات اللاّ شعورية ، وفي كل التمثيلات الجماعية ، والشعبية أيضًا : في الفولكلور ، وفي الأساطير ، وفي الخرافات ، وفي الأمثال ، وفي ألعاب الكلمات المستعملة ...». ورأى بنفينست جيدًا ، حين علّق على هذا النص ، مستوى ملاءمة هذه الرمزية في اللغة ، فقال إنها : «في الأسلوب ، أكثر مما هي في اللغة» ، وفي «الوحدات الكبرى للخطاب ، أكثر مما هي في الوحدات الصغرى» ، وفي «الجدول العتيق للصور المجازية . ولذا ، فإن على السيميائيات أن تجعل من نفسها رمزية .

ربما يكون الوصف البلاغي للصور غير كامل ، ولكن له الفضل في إحصاء عدد من الأشكال المختلفة والحفاظ على الفوارق كي لا تمسح معالمها . وقد آن الأوان لكي نوقف اندهاشنا أمام إمكانية إرجاع كل الصور إلى نوعين فقط : تشابه وتلازم . وإذا كان موس وسوسير (بوساطة كريسزبوسكى) وفرويد يستعملون ، ثلاثتهم ، هذا التفرع الثنائي ، فيجب أن لا نعتقد أن هذا اللقاء المعجز يؤكد

حقيقة المعارضة : لقد رجعوا جميعًا إلى تصنيف كان معروفًا في حينه لدى جمعيات علم النفس. وكما يقول نيتشه : «إذا أخفى شخص ما شيئًا خلف أيكة ، ثم بحث عنه وعثر عليه ، فإنه ليس ثمة ما يُمدح في هذا البحث وهذا الاكتشاف» .

إننا لن نعرف ، في الواقع ، كيف نعيد إيقونة بيرس إلى الاستعارة ، ولا قرينته إلى الكناية . ذلك لأن القرينة تستلزم أن تكون الإشارة نفسها مرتبطة بما تشير إليه في ماديتها ، وهذا على عكس الكناية حيث يكون المعنيان (أو الموضوعان المُستدعيان) متلازمين حقيقة . ومن هنا أخذ بيرس أمثلته : إن الضمائر الشخصية (أو كل العلاقات الضمنية البرهانية) ليست كنايات بالتأكيد ، ولكنها تدل على الشخص المتكلم مثلاً ، والذي يكون على اتصال مباشر مع الخطاب . وكذلك الدخان بالنسبة للنار ومقياس الضغط الجوي بالنسبة للطقس ، وطاحونة الهواء بالنسبة للريح : مع ما تدل عليه . ولهذا السبب فإن كل مرجع ، بالمعنى الدقيق (وصف موضوع حاضر) ،إنما يتم بوساطة قرينة ما ، حتى وإن لم تكن الجملة نفسها مؤلفة إلا من «رموز» (بالمعنى الدقيق الذي وقف بيرس عليه) : إن مثل بيرس كمثل سوسير ، كلاهما يعتبر العلاقة مع المرجع شيئًا خارجيًا على الجوهر الدال للغة . ولهذا السبب أيضًا ، تستطيع اللغة في فكر بيرس ، أن لا تحتوي على قرائن ، بشرط أن نستعيض عنها بحركات جلية : لم يعرف المصريون ، مثلاً ، حروف

الجر ، ولا أسماء الإشارة ، وكانوا يرجعون إلى النيل دائمًا . بينما نرى أن للإسكيمو ، الذين يغطون أجسادهم بجلود الدببة ، أسماء إشارة تشير إلى : نحو الأرض ، نحو البحر ، إلى الشمال ، إلى الجنوب ، إلى الغرب ، إلى الشرق ...» .

أما الإيقونة ، فيجب أن تمتلك خصوصية عامة مع الموضوع المشار إليه . إنها تُظهر نوعيته . ولهذا السبب تعتبر المحاكاة إيقونة ، كما تعتبر النقطة السوداء إيقونة سوداء . وتستطيع الاستعارة أيضاً أن تكون إيقونة ، ولكن فقط بمقدار ما تحتفظ بخاصية الشيء المشار إليه (إن بيرس هنا أكثر قربًا ، إذن ، من مجموعة Mu ، وأبعد من شارحيه المعتادين) . وعلى هذا ، فالإيقونة تنقسم إلى ثلاث فئات ، نعرفها كالتالي : «تلك التي تشترك بخصائص بسيطة ونسميها الصور . وتلك التى تمثل العلاقات المزدوجة ، غالبًا ، بين أجزاء شيء بوساطة علاقات متماثلة ضمن أجزائها الخاصة ، ونسميها الرسوم البيانية ، وأخيرًا ، تلك التى تمثل السمات المُمثِّلة لشيء ما بتقديم ما يساوقه في شيء آخر ، وهي ما نشير إليه باسم الاستعارات .

ـ ١١ ـ

يستطيع حضور المعنى والرمز في اللغة أن يوضح تعارضًا غير قابل للحل من الوهلة الأولى ، وذلك بين : البلاغة والمخيف ، أو بمصطلحات أكثر حداثة ، بين القارىء

المتعدد ، اللاّ متناهي ، وبين أدبية الأدبي ، كيف يمكن سماع الكلمات «حرفيًّا وفي كل الاتجاهات» في الوقت نفسه ؟

إن المعنى لا يستطيع إلا أن يكون حرفيًّا ، والشعراء الذين أكدوا هذا ، كانوا أبرع لسانيين من اللسانيين المختصين : فالكلمات لا تعني إلا ما تعنيه ، وليس ثمة طريقة أُخرى لقول ما تقوله . وإن كل تعليق إنما يغالط معانيها . وعندما يلفظ كافكا كلمة «قصر» فإنه لا يريد شيئًا آخر غير كلمة «قصر» .

ولكن الرمزية هي التي تكون غير متناهية ، وكل مرموز يستطيع أن يصبح بدوره رامزًا ، فيفتح بذلك سلسلة من المعاني لا يمكن إيقاف جريانها . فالقصر يرمز إلى العائلة ، والدولة ، وأيضًا إلى أشياء أُخرى كثيرة . وليس ثمة تناقض بين الشيئين ، والحق يذهب إلى ما ذهب إليه رامبو .

تحتاج النظرية الأدبية إلى دلالة ، كما تحتاج ، إذن ، إلى رمزية .

« الشعر من غير البيت »

يجب أن يقرأ هذا العنوان كما يقرأ السؤال : ماذا يبقى من الشعر اذا حذف البيت منه ؟ يعلم كل واحد منا ، منذ القديم ، أن البيت لا يصنع الشعر . تشهد على ذلك المؤلفات العلمية المنظومة شعراً . غير أن الجواب ، اذا أردنا أن نصوغه بمصطلحات تجريبية ، سيكون أكثر صعوبة مما نتصور : اذا لم يكن الشعر هو البيت ، فما عساه أن يكون اذن ؟ هذا السؤال يضاف إليه آخر ، ولد من صعوبة الاجابة نفسها على السؤال الأول : هل توجد « شعرية » متجاوزة للثقافة والتاريخ ، أو هل سنكون قادرين فقط على أن نجد أجوبة محلية محصورة في نطاق من الزمان والمكان ؟

ولكي تتم مناقشة هذه القضية ، أريد أت أعود الآن نحو الشعر النثري . فالنثر هو الذي يعترض على البيت . فاذا أقصى البيت ، صار بامكاننا أن نسأل أنفسنا مم يتكون الشعر ، ومن ثمّ نستطيع أن نتجه نحو تعريف للشعرية .

ويمكننا أن نقول : إن في حوزتنا هنا شروطاً تجريبية تامة لكي نبحث عن جواب لأسئلتنا .

إذا كان الشعر النثري هو المكان الأمثل لكي يضطلع المرء بايجاد اجابة على السؤال المتعلق بطبيعة الشعر من غير البيت ، فإن من الموصى به ، لكي يبدأ المرء ، أن يتجه نحو الدراسة المخصصة لهذا الجنس ، وخاصة نحو هذا التاريخ الهائل والموسوعي للجنس الذي كتبته « سوزان برنارد » (١٩٥٩) وأسمته « الشعر النثري من بودلير إلى أيامنا » ، وذلك لكي يرى إذا كانت الاجابة فيه قائمة . فلقد خصص الفصل « جماليات الشعر النثري » بالفعل لهذه القضية .

ترى سوزان برنار أن جوهر الجنس ممثل تماماً فيما أسمته الضدية. « فمجموع القوانين المعقد الذي يسوس نظام هذا الجنس الفريد ، يوجد من قبل في حالة رُشَيْم ، أو هو موجود بالقوة في تسميته الوحيدة بالذات : شعر النثر (. . .) وفي الواقع ، فان الشعر النثري ، يقوم ، ليس فقط في شكله ، ولكن في جوهره على وحدة المتضادات : نثر وشعر ، حرية وصرامة ، فوضى مهدمة ، وفن منظم». وان مؤلف الشعر النثري ينبغي كمالاً سكونيًّا وحالة من النظام والتوازن ـ أو هو يريد فساداً فوضويًّا لنظام الكون ، الذي يستطيع أن يخرج منه كوناً آخر ، وان يعيد خلق العالم .

مانزال أيضاً في تعريف الشعر النثري ، وليس في تعريف

الشعر خارج البيت . ومع ذلك ، فثمه ملاحظة تمهيدية تفرض نفسها ، لأنها تتعلق بسمة خاصة من سمات خطاب سوزان برنار . إنه لأمر جلل أن تؤكد أن هذا الجنس يتصف بلقاء المتضادات ، وإنه كذلك لأمر جلل أن تقول : يمكن للشعر أن يساس بهذا المبدأ مرة ، وبعكسه أخرى (مثلا ، ثمة اتجاه إما إلى النظام وإما إلى الهدم) . وذلك لأن للتأكيد الأول مضموناً ادراكيًا محدداً ، ويمكن بدراسة الأمثلة ، اثباته أو دحضه ، كما سنرى . وأما الثاني ، فهو على العكس من ذلك ، لأنه لايحتوي على أي مضمون : فالقول إن (آ) وليس (آ) يقطعان الكون بشكل تام .. والقول عن شيء ما إنه يتسم إما بـ(آ) وإما بـ (ليس آ) ليس قولا ولا يعنى شيئاً على الاطلاق . وهكذا نجد أن سوزان برنار تمر دون مرحلة انتقالية ، من تأكيد إلى آخر ، كما لاحظنا ذلك في مجموعتي الجمل المرورية ، التي افتتحت بها الجزء الأول من عرضها وبها أغلقته .

ولكن تعالوا إلى الموضوع الذي يهمنا مباشرة ، ألا وهو تعريف الشعر . فبعد أن تم شرح ما يكونه « النثر » (الواقعية ، الحداثة ، الفكاهة ـ لندع جانبا هذا التحقيق) ، تتجه سوزان برنار نحو تعريف الشعر . هنا نرى أن سمته الرئيسة تتجلى في الوحدة : هذا « تعريف للقصيدة كشيء كلي ، سماته الجوهرية تكمن في الوحدة ، وفي التكثيف » . وان كل (عمل) جمال ، وكل استعانة بالانطباع

الكلي ، يقومان لزاماً في هذا الكون الشعري . انه كون متوحد جداً ، ومعقد جداً .

إن هذه الجمل التي تصف الوحدة ، والكلية ، والتماسك مألوفة بالنسبة للقاريء اليوم ، وإنه ، بالأحرى ، معتاد أن يراها صفة لكل بنية وليس للقصيدة وحدها ، ويمكن أن نضيف أنه إن لم تكن كل بنية هي بنية شعرية بالضرورة ، فإن كل قصيدة لن تكون مبنية بالضرورة . وبهذا المعنى للكلمة نقول : إن المثل الأعلى للوحدة العضوية هو ماتقدمه الرومانتيكية . ولكن هل يستطيع المرء أن يدخل فيها كل (قصيدة) دون ان يلوي عنق النص أو عنق مافوق النص ، أي دون أن يلوي عنق المفردات النقدية ؟ سأعود لهذا فوراً .

لاحظت سوزان برنار ان التعريف القائم على الوحدة عام بعض الشيء (أليست الرواية أيضاً « كونا شديد التنظيم » ؟) . وقد أضافت حينئذ سمة أخرى للقصيدة ، هي من خواص الأولى ، ولكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري من باقي الأجناس الأدبية : إنها نوع من العلاقة مع الزمن ، وبصورة أكثر دقة ، إنها طريقة للهروب من هيمنته « فالقصيدة تقدم نفسها كتلة ، وتركيباً لاينقسم ، (. . .) إننا نصل هنا إلى شرط للقصيدة جوهري وأساسي ، إنها لاتستطيع أن تكون شعراً إلا بشرط أن تقود نحو « الحاضر الأبدي » للفن ، الفترات الأكثر طولاً ، وإن تختز

صيرورة الحركة ضمن أشكال لا زمنية ـ متابعة بذلك شروط الشكل الموسيقي » .

إذا لم تكن هذه الجمل ذات شفافية تامة ، وإذا رغبنا أن نعرف ما هي الوقائع اللغوية التي تغطيها ، فسنعلم ان هذه اللا زمنية الخاصة هي المخرج المشترك لسلسلتين من الطرق ، ففي بداية الطريقة الأولى ، نجد المبدأ الذي يبرر أيضاً القافية والايقاع الغائبين الآن : إن التكرار يفرض « بنية إيقاعية على الزمن الواقعي للعمل » . واما في الطريقة الثانية ، فعوضاً عن تعليق الزمن ، نقوم بإلغائه ، وذلك اما بصدم اللحظات المختلفة ، وإما بهدم الفئات المنطقية (لقد تم العدول عن هذا التمييز ، وذلك لأن سوزان برنار تضيف مشددة على الكلمات التالية : (وهذا يعني الشيء نفسه) . وتظهر السمة الأخيرة ، أو السمات الأخيرة هكذا : إننا (نقفز بفظاظة من فكرة إلى أخرى) ، « وتنقصنا المرحلة الانتقالية » ، كما نشتت التسلسل ، وروابط الأفكار ، وتماسك الوصف كله ، وكل تتابع القصة : إن الشعراء المحدثين أقاموا ، في الانقطاع وذلك لكي ينكروا الكون الواقعي بصورة أفضل .

سنتجاوز هنا قضية التفكيك ، ذلك لأنها تجزىء وتعيين للتماسك ، والوحدة ، والكلية (بتوسط « الحاضر الخالد ») . كما سندع لأجل موقوت الفحص التجريبي لهذه التأكيدات . فنحن إذا وقفنا الآن على تعريف الشعرية

وحده ، فسنحظى بمعادلة مع اللازمني . ولكن مختلف « وسائل » انتاج هذه الحالة اللا زمنية ـ أو بـالأحرى مختلف الطرق التي تستطيع أن تحوز على اللا زمنية كنتيجة (التكرار ، والتفكيك) ـ لاترتد إلا بشكل فرضي جداً إلى هذه النتيجة المشتركة الوحيدة . فالحذف الذي يسمح باستبدال التكرار والتفكيك باسم مفهوم اللا زمنية ، يساوي في وهنه القياس المنطقي الذي تعودنا عليه « مسرح اللا معقول » : البشر أموات ، الفئران أموات ، البشر فئران اذن .. ولعل الأمر سيكون أكثر حكمة ودقة إذا تركنا جانبا المباديء الكبرى للوحدة واللا زمنية ، التي لاتعلمنا شيئاً ، ثم عكفنا على أطروحة سوزان برنار لإعادة صياغتها على النحو التالي : تظهر الشعرية بالتكرار مرة ـ وبالتفكيك الكلامي أخرى ، وربما كان هذا حقاً ، ويمكن فحصه ـ ولكنه لايعطي للشعر تعريفاً .

لنعد الآن ، وذلك لكي نفحص الصحة التجريبية لهذه الفرضيات ، إلى ممارسة الشعر النثري نفسه ، حيث تكون فكرة الشعر في قلب العمل . وسنختار مثلين ، من بين الأكثر شهرة ، لمؤلفين من مؤلفي الشعر المنثور ، فهما سيكونان عوناً لنا في هذا البحث .

أمر طبيعي أن يبدأ المرء ببودلير . إنه ليس « مبدع » الشكل . ونعرف اليوم هذا جيداً (ذلك اذا افترضنا أن لمفهوم المبدع معنى) . ولكن هو الذي أعطى لهذا الشكل

قيمة نبيلة . وهو الذي أدخله في آفاق معاصريه وخلفائه . وهو الذي جعل منه نموذجاً : حسناً بالمعنى التـاريخي للكلمة . وهو الذي أشاع التعبير نفسه « الشعر النثري » . فقد استعمله ليدل به على المجموعة المنثورة الأولى . وان الأمل في وجود جواب على سؤالنا ، يتأكد عندما نقرأ في اهداء المجموعة انه حلم » معجزة النثر الشعري ، حيث الموسيقى من غير ايقاع ولا وزن : ويبدو أن موسيقى المعنى هذه ، التي وعدنا بها ليست سوى متغير اصطلاحي « للشعر من غير البيت » .

لقد تم طرح السؤال اذن ، غير أن الجواب الذي تعطيه نصوص المجموعة مخيب للوهلة الأولى . ذلك لأن بودلير لم يكتب فعلاً الشعر من غير بيت ، ولم يبحث فقط عن موسيقى المعنى . انه كتب بالأحرى شعراً نثريًا ، أي كتب نصوصاً تقوم أساساً على استغلال اللقاء بين المتضادات (ويمكن للمرء ان يفكر ، لهذا السبب ، ان المجموعة التي تردد بودلير بعنوانها ، تستحق بالأحرى اسم « أشعار نثرية صغيرة » أكثر من « كآبة باريس » ، حتى وان كـان العنوانـان مترادفين في بعض الأنحاء) . وكل شيء يمضي كما لو أن انطلاقاً من اسم الجنس ، الشعرية ـ النثرية ، أو اذا كنا نفضل ضمن رؤية التسمية فيها أقل ، أو انه لم يكن مشدوداً إلى الجنس إلا باعتباره يسمح له أن يجد شكلاً ملائماً (موافقاً) لموضوع يقوم على الثنائية ، والتضـاد ،

والتعارض . إنه يوضح اذن جيداً التعريف الذي أعطته سوزان برنار للجنس .

يمكن ، بادىء ذي بدء ، تفصيل هذا التأكيد ، مذكرين بمختلف الصور التي يأخذها استثمار الثنائية . وهي تنقسم إلى أقسام ثلاثة . اما الصورة الأولى ، فتستحق اسم الحدث المستحيل (بودلير نفسه تكلم عن الغرائبية) : ثمة حدث واحد يتم وصفه ، ولكنه يتناسق تناسقاً سيئاً مع العادات العامة ، بحيث لانستطيع أن نمتنع عن وضعه في حالة تضاد مع وقائع أو مع أحداث عادية . فالآنسة بيستوري هي الفتاة الأكثر غرابة في العالم . والشيطان في كرمه يتجاوز حدود المنتظر (اللاعب الكريم) . وان الهبة السامية مرفوضة (هبات الجنيات) . وان كمال العاشقة يؤدي إلى موتها (صور العاشقان).ويسمح هذا التضاد ، في بعض المرات ، لقائل الكلام أن يصطدم مع معاصريه : فهؤلاء يبشرون بالانسانية الساذجة ، بينما يعتقد هو أنه يجب فرض عقوبة الألم لايقاظ الكرامة (لنقتل الفقراء !) .

واما الثانية ، فهي صورة التضاد ، وهنا ، نجد المصطلحين المتضادين ماثلين ، ولكنهما معاً يميزان الموضوع الواحد نفسه . وفي بعض المرات ، وبصورة أميل إلى العقلانية ، يكون شرح التضاد نفوراً بين : ماتكون عليه الأشياء ، وما تبدو أنها تكونه . ومن هذا مثلا : ثمة بادرة نعتقد انها نبيلة ، بينما هي حقيرة (العملة المزيفة ،

الحبل) . وهناك بعض الصور للمرأة تمثل حقائق لصورة أخرى (المرأة المتوحشة والمرأة العاشقة الصغيرة) ، غير أن الموضوع هو المضاعف في أكثر الأحيان ، وذلك في مظهره كما في جوهره . ومثال ذلك : عندما تكون احدى النساء قبيحة وجذابة في الوقت نفسه (حصان أصيل) ، ومثل أعلى وهستيري (أيهما حقيقية ؟) ، ورجل يحب ويريد أن يقتل في الوقت نفسه (الظريف القناص) ، أو رجل يتجسد فيه على التوالي القسوة والطموح الجمالي (الزجاج السيء) ، وغرفة هي في الوقت نفسه حلم وواقع (الغرفة المزدوجة) . وتأخذ بعض الأماكن واللحظات قيماً معينة لأنها تستطيع أن تصور الالتباس ، من ذلك مثلا : الغسق ، انه مكان اللقاء بين النهار والليل (غسق الماء) ، أو الميناء ، حيث يتداخل الفعل والتأمل (الميناء) .

أما الصورة الثالثة والأخيرة للثنائية الأكثر تمثيلا ، فهي الاطروحة المضادة ، وتظهر هذه في التجاور بين كائنين وواقعتين ، أو بين ردين من ردود الفعل ، أو بين الصفات المتنافرة ، ومثال ذلك : الرجل والبهيمة (المضحك) ، الرجل والطبيعة (الفطائر) ، الفقراء والأغنياء (الأرمل ، عيون الفقراء) ، الفرح والأسى (المهرج العجوز) ، التعدد والوحدة (المجنونات ، الوحدة) ، الموت والحياة (المرمى والمقبرة) ، الزمن والخلود (الساعة) ، الأرضي والسماوي (الغريب) . وهناك أيضا ردان من ردود الأفعال ، يأتيان متعاكسين تجاه

واقعة من الوقائع ، كما يحصل بالنسبة لما هو مستحيل حدوثه ، ويوضعان جنباً إلى جنب ، أحدهما يمثل رد فعل الجمهور ، والآخر رد فعل الشاعر : فرح وخيبة (الآن!) ، سعادة وشقاء (رغبة الرسم)، حقد وحب (عيون الفقراء) ، رفض وقبول (الاغراء) ، الاعجاب والخوف (صلاة الاعتراف) .

ويمكن لهذا التضاد التجاوري ان يعاش ، بدوره بشكل مأساوي أو سعيد : حتى أولئك الذين يتشابهون يعيشون في الرفض (يأس العجوز) ، وحتى الطفل الثاني « الذي يشبه الأول تماماً إلى درجة نعتقد فيها أنه أخوه التوأم » فانه يدخل معه في « حرب أخوية تامة » (الفطيرة) ، ولكن نجد من جهة أخرى ان الطفل الغني والطفل الفقير ، وان كانت تفصل بينهما « قضبان رمزية » ، فان أسنانهما « ذات البياض المتساوي » تجمع بينهما (لعبة الفقير) . وكذلك الحال بالنسبة « للأنا » ، انها تستطيع ان تعلن بعد هجوم فظ على شحاذ عجوز : « أيها السيد أنت مساوٍ لي » (لنقتل الفقراء !) . وايضا ، اذا كان الحلم يتعارضً مع الواقع ، فانه يستطيع أن يصبح واقعاً مثله (المشاريع ، النوافذ) .

اننا لانجد فقط ثنائية التضاد في التركيب العام أو في بنية الموضوع ، فقد لاحظنا سابقاً ان عدداً من العناوين صنع من المتجاورات المتضادة : المجنون وفينوس ، الكلب والقارورة ، المرأة المتوحشة والعاشقة الصغيرة ، الحساء

والغيوم ، المرمى والمقبرة . وهناك عناوين أخرى تنعكس جهاراً في الثنائية (دون كلام عن أولئك الذين يكتشفونها في أشياء مثل الميناء أو الغسق) ، مثال ذلك ، الغرفة المزدوجة ، أيهما حقيقية ؟ ، المرآة . وغالباً ما تتراوح الجمل نفسها بين كلمتين متعاكستين : « امرأة لذيذة وكريهة » ، « مقدار من اللذة ومقدار من الألم » (القناص الظريف) ، « صرة من الغائط » ، و« عطر رقيق » (الكلب والقارورة) . أو قد نجد جملا تتابع كما في (المهرج العجوز) : « الفرح في كل مكان ، والربح ، والدعارة . وفي كل مكان ثمة يقين بوجود الخبز في الغد الآتي . وفي كل مكان انفجار مسعور من الحيوية . فالبؤس هنا مطلق ، البؤس يتزيا بلباس غريب ، وزيادة في الهول ، يرتدي ثياباً رثة مضحكة . . . » ، أو هذه الجمل الأخرى التي نجدها في (الجمهور) : « تعدد ، وحدة : انها كلمات متعادلة يراها الشاعر النشيط الخصب قابلة للتحويل ، فالذي لايعرف أن يعمر وحدته لايعرف أن يكون وحيداً بين جمهور منهمك ».وثمة نصوص كاملة تم بناؤها بشكل تام التماثل : و(الغرفة المزدوجة) من هذا القبيل مثلا ، فالنص هنا يتكون من تسع عشرة فقرة ، تسع منها للحلم ، وتسع للواقع ، وتفصل بينهما فقرة تبدأ بـ « لكن » ... وكذلك الحال في (المجنون وفينوس) : اذ ثمة ثلاث فقرات للفرح ، وثلاث للحزن ، وثمة فقرة سابقة تقول : « ومع ذلك ، فقد لمحت ، في هذا الفرح الكوني ، كائناً

محزوناً » . فاهداء المجموعة بالذات يظهر ولا يُنَظِّر . وان هذا اللقاء الدائم ، الذي ينزلق من المتضادات إلى قلب الجملة نفسها ، ومن الشكل الشعري إلى موضوع المدينة الكبيرة ، لأمر يعتبره بودلير سمة من السمات المكونة للقصيدة النثرية . وان اطراد هذه المتضادات قد يبلغ درجة نوشك معها على النسيان بأن المقصود هنا هو المتضادات ، والتمزق الذي يستطيع أن يكون مأساويًّا . فالأطروحة المضادة عند بودلير يغطيها نظام من التطابقات ، يجب عليه أن يستدعيها . ومهما كان الشيء أو الشعور الموصوف فانه ينتهي إلى التلاؤم في تعددية الأصداء ، كتلك المرأة ، « مجاز زهرة الداهليا » في قصيدة « دعوة للسفر » ، حيث يحلم الشاعر أن يجد من أجلها وطناً ـ اطاراً يشبهها : « الا تعرفين أن تتأطري ضمن قياسك ، وهلا تستطيعين أن تتملي نفسك ، لكي تتكلمي في مراسلاتك كما يتكلم الصوفيون ؟ » ، فدعونا نعجب من تعود المتشابهات : ان القياس بمصطلحات أربعة (ما تكونه المرأة بالنسبة للوطن هو عين ما تكونه اللوحة بالنسبة للإطار) يعززه تماثل بين الأشياء المتجاورة : فالاطار يشبه اللوحة ، والوطن يشبه المرأة . ولا ننسى ان اللوحة ليست سوى المرأة ، وانها الصورة الدقيقة لها (ولا ينقص غير الشبه المباشر بين اطار اللوحة والوطن) . وهكذا نرى أن هذا الانتقال التفضيلي ليس استثناء في الكون الشعري عند بودلير ، سواء كان

مكتوباً في بيت شعري أم نثري . وهو يعتبر مثلا جيداً لما أسمته سوزان برنار « مجموعة علاقات ، كون منظم بدقة » .

وما يبقى صحيحاً قوله على الأقل ، هو ان لقاء المتضادات ، على وجه الدقة ، يقوم بوحدة المجموعة البودليرية .

ولا تقف العلاقة بين الشعر النثري من جهة والتضاد الموضوعي من جهة أخرى عند حدود التشابه في البنية فقط . فلقد نعلم أن عدداً كبيراً من القصائد تجعل من عمل الشاعر هدفاً لها ، فتضيف بذلك علاقة المشاركة إلى التماثل : الفنان وصلاة الاعتراف ، الكلب والقارورة ، الجمهور ، المهرج العجوز ، الفتن ، شهوة الاسم ، ضياع الهالة ، وقصائد أخرى . غير أن الأكثر روعة هو أن يتكون التضاد في استدعائه من « النثرية » و« الشعرية » تحديداً ، لاسيما وانهما يفهمان هذه المرة ، ليس كأنواع أدبية ، ولكن كأبعاد للحياة والعالم . أفلا يكون شاعراً إلا ذاك الذي يحلم بالسحاب ، بينما يجد الآخرون بحثاً لكي يعيدوه إلى الأرض ، قريباً من حساء النثر (الحساء والسحاب ، الغريب) ؟ ، وإن يعيش المرء شاعراً أفلا يعنى أن يعيش في الوهم (« مابقيت شاعراً ، فلن أكون الغر الذي تريدون اعتقاده » ، المرأة المتوحشة ، الخائنة الصغيرة) ؟ ، وكذلك ، أن يعيش المرء مشرداً كهؤلاء المشردين اللا مبالين ،

المنعتقين من كل رباط مادي أليس هذا مايعجب الطفل الصغير ، أى المعبر ـ الشاعر ـ فيقول : فكرت للحظة بفكرة غـريبة ، إنــه يمكن أن يكون لي أخ مجهـول « النــداء الباطني » ؟ ، وهلا يعترض الثقل المخيف للحياة تحديداً على نشوة الخمر ، والشعر أو الفضيلة « أفلا تسكرون » ؟ ، أو ليس نثر الحياة هو الذي نكرس له يوماً كاملا ، راجين ، في منتصف الليل ، أن نستطيع اعطاءه توازنه من خلال نشاط شعري فعلا: ياذا الجلال ، أنت ربي ! اجعلني بفضلك أفيض ببعض الأبيات الجميلة التي تثبت لي أنني لست آخر البشر « في الواحدة صباحاً » ؟ .

يؤكد الشعر النثري بقوة تسلسل السطوح ، مضموناً وشكلاً ، أكثر مما تؤكدها الأشياء الأخرى : وهذا يكون كما الصولجان ، انه شيء ، عصا ، وهو يستخدم في الشعائر الدينية . وهذه الازدواجية المشتركة ، هي نقطة انطلاق النص ، حيث يكون الصولجان موصوفاً باديء ذي بدء : « بما يقتضيه المعنى الأخلاقي والشعري » . ثم توصف « هيئته » ثانيًا ، ونستنتج من هذا ان الصــولجان شيء مزدوج ، تماماً كالميناء ، كالغسق ، وذلـك لأنه شعـري وروحي من جهة ، ونثري ومادي من جهة أخرى . وتضاف أطروحة مضادة ثانية بعد ذلك ، انها أطروحة المستقيم والمنحنى . وبعد ، كما لو ان العلاقة لم تكن كافية مع الشعر والفن ، أو كما لو أن تماثل البنية لايكفي . ولذا يتبع هذا

اقامة معادلة مباشرة : الصولجان عمل من أعمال الفنان نفسه . الصولجان تمثيل مدهش لازدواجيتكم ، وهو سيد قوي وموقر « النص ممهور باهداء إلى ليسـزت » . خط مستقيم وخط ذو توريق عربي ، قصد وتعبير ، صلابة في الارادة ، والتواء في الكلمة ، وحدة الهدف وتنوع الأدوات ، اختلاط شديد وعبقرية غير مرئية ، فـأي محلل محتقـر سيمتلـك الجـرأة عـلى تقسيمكم وفصلكم ؟ ، يشتـرك الصولجان للوهلة الأولى ، ماديًّا وروحيًّا ، في النثر والشعر ، انه التحام المستقيم والمنحنيات . وهو الآن رمز للمضمون والشكل في الفن . وهذان ينغمسان بدورهما انغماساً مثاليًّا في النثرية والشعرية . وهل يمكن للمرء أن يحلم برمز أفضل من الصولجان للشعر النثري نفسه ؟ .

هذه هي وحدة « الأشعار الصغيرة » لبودلير . وهذه هي أيضا الفكرة التي تنقلها الينا عن الشعر ، وهذا مانراه ، اذ ليس في هذه الفكرة ما يفاجيء : فالشعرية ليست متصورة هنا الا في التضاد مع النثر . وهي ليست شيئاً أكثر من مرادف للحلم ، والمثالية ، والروحية . وقد نرغب ان نقول دون اسهاب ، إنها مرادفة للشعرية . واذا اعتقدنا بودلير نفسه ، فيمكن القول إن الشعرية فئة مضمونية بحتة ، يضاف اليها شرط الايجاز . أما النص ، فقد يكون سرديًّا ، كما قد يكون وصفياً ، مجرداً أو واقعيًّا . ولكنه يجب ، لكي يكون شعريًّا ، ان يبقى موجزاً ، وان هذه القاعدة التي

أقامها « بو » ، تلقاها بودلير كسمة مكونة للجنس (يقول اهداء المجموعة : « نحن نستطيع أن نقطع حيث نشاء ، فأنا أحلامي ، وأنتم المخطوط ، والقاريء هو قراءته ، فأنا لن أعلق ارادته الجموح بخيط عقدة غامضة لانهاية لها ») . ان القصيدة قصيرة ، والشعرية هوائية وسيكون هذا كل شيء مالم يضف « عمل » التطابقات المستخلصة سابقاً ، والتي هي في العمل ، سواء كان ذلك في « الاشعار النثرية الصغيرة » أم في « ازدهار الشر ».فبودلير ، بهذه السمة الأخيرة .. يبين أطروحة «س . برنار» الأولى ، ففيها تتطابق الشعرية مع الخضوع لمبدء المشابهة .

لنأخذ مثلا آخر ، وليكن ، ما أمكننا إلى ذلك سبيلا ، قريباً من بودلير تاريخيًّا ، ومن وجهة نظر جمالية في الوقت نفسه « اشراقات » رامبو . ان هذه النصوص كتبت نثراً ، ومع ذلك ، فلن نجد أحداً يعترض على سماتها الشعرية . نقول هذا وان كان رامبو نفسه لم يصنفها « كشعر نثري » ، فقراؤه يفعلون ذلك . وهذا يكفي لكي نعتبرها ملائمة لنقاشنا .

الا فلنبدأ بملاحظة سلبية : ان مبدأ المشابهة لايتحكم بالكتابة عند رامبو ، واننا لنستطيع أن نراه عند بودلير . فالمجاز عند هذا ، انما هو استعارة رئيسة ، بينما هو غائب تماماً عند رامبو . وأما المقارنات ، في حال وجودها ، فانها لاتدل بوضوح على أي تشابه : انها مقارانات غير معللة.« ان

بحر السهرة كثديي اميلي » (سهرة ٣) ، ولكننا نجهل كل شيء عن اميلي ، ولا نعرف اذن كيف هو بحر السهرة.« ان هذا بسيط بساطة جملة موسيقية » (حرب):ولكن الجملة الموسيقية ، كما نعلم ، ليست تجسيداً . وان النص الذي يسبق هذه المقارنة ، اذا كان من المفروض أن يوضح ، فهو أيضاً بعيد عن أن يكون بسيطاً.« الحكمة محقورة كالسديم » (حياة ١):فلننظر إلى متضادين وحدهما يثيران الاحتقار . « عنجهية أكثر رفقاً من رأفة ضائعة » (عبقرية): وهنا أيضا ، يتقارب مجهولان بوساطة مجهول ثالث ... ان هذه المقارنات تبين تفكك العالم المستدعى ، بعيداً عن المشاركة في انشاء عالم يقوم على القياس العام .

واذا كنا نريد فعلا ان نعثر على استعارات عند رامبو ، فستكون هذه كنايات . واذا كان ذلك كذلك ، فان الكنايات لاتخلق عالماً من التطابقات . وان الأمر نفسه غير أكيد . ويمكننا ان نقول انه ككل أعضاء الجسم ، أوكهذه الخواص التي للأشياء . قد يتراءى لنا أن نؤولها بالمجاز في مرحلة أولى . غير أنها في النهاية ستظهر أجزاء أو سمات لفظية لاتحيل إلى أي واقع . ولسوف نرى بالصورة نفسها ، أن هذا العالم المفكك والمختصر ، الذي تستدعيه حرفيًّا عبارات رامبو ، لايطالب بأي بديل منظم . ومع ذلك ، فان رغبة الاحساس باستدعاء الخيال الكنائي لكبيرة . ويكون هذا حتى عندما لانعرف دائماً ان نعين يقيناً نقطة وصول

الكناية . إننا عندما نقرأ:« إن لهجتنا الاقليمية تخنق الطبل » (ديمقراطية)،فان عاداتنا اللسانية تجعلنا نغير المكان : اللغة هنا من أجل الكلام ،من أجل الأداة ،من أجل الضوضاء التي تحدثها . ويستدعي كل فعل من هذه الأفعال فاعله في مرحلة ثانية . فعندما نسمع « الزميل ... الذي غسلته السماء » (عواصمى*)، أو « دمل الحكمة داسه كل القتلة وكل المعارك » (متصوف) يكون لدينا انطباع أن استعمال الكناية من نموذج فاعل ـ فعل أو فاعل ـ مكان الفعل ، انما هو سبب يقف وراء غموض الجملة .

وثمة اسلوبية معروفة جداً في نص رامبو ، انها تدع نفسها للتعلق مجدداً بالكناية : فالشاعر يصف أوهاماً بصرية ، تماماً كما لو كانت واقعية : ان شيئاً في الأعلى يصعد في اللوحة . واذا كان في الأسفل ، فانه يهبط.أفلا يكون هذا المقطع بالمجاورة وليس بالمشابهة ، كناية عن صورة الشيء الممثل ؟ ، وهكذا يكون في الغابة حيث كاتدرائية تنزل وبحيرة تصعد (طفولة ٣) . وحيث يظهر فوق أعلى دزوة ثمة بحر منكدر (سهرة ١) ، أو نلعب بالورق في قاع المستنقع (أمسية تاريخية) . وكذلك نرى أن للمسخ مايبرره في (بعد الطوفان) : «البحر منضد في الأعلى كالنقش المحفور » ، ويبدو لي أيضا أن الكناية هي المسؤولة عن تعابير مثل : «الكلام الفولاذى»

---

* عواصمي أى من سكان العاصمة .

(متصوف)،العيون ذات الألوان الثلاثة (الموكب) ، السهول المعبرة (حياة ١) ،«الريف الحامض»، « الطفولة المتسولة » (حياة ٢) ،«النظرات المليئة برحلات الحج»(طفولة ١) ، أو هي المسؤولة عن جمل مثل:« ظرفاء الرجال المتوحشين يصطادون أخبارهم » (مدن ٢) ، « الرولانيون يقرعون شجاعتهم » (مدن ١) ، « مشاهد غنائية .. تنحنى » (مشاهد) . « تصنع قناديل السهرة وسجاجيدها ضوضاء الأمواج » (سهرة ٣) ، « الاحظ تاريخ الكنوز التي وجدتموها » (حياة ١) .

اذا كانت الاشراقات شعرية ، فان هذا لا يأتيها اذن من كونها « منظمة جدا » بالمعنى الذي يمكن لهذا التعبير أن يحوزه في السياق عند بودلير . كما لا يأتيها من سمتها الاستعارية (فالكناية مشهورة بكونها نثرية) . وليس هذا ما نصفها به عادة على كل حال . و« س . برنار » ، تقوم باقصاء الاتجاه الثاني الأساسي من قصيدة رامبو النثرية : التفكك ، والانقطاع ، وسلبية الكون الواقعي . ويستطيع المرء أن يقول بكلمة : إن نص رامبو يرفض التمثيل : وهو من هنا يكون شعريًّا . ولكن مثل هذا التأكيد يحتاج إلى بعض الشروح ، خاصة فيما يتعلق بالسمة التمثيلية للنصوص الأدبية .

لقد قام « اتيان سوريو » في رسالته « رسالة الفنون » (١٩٤٦ ـ ١٩٤٧) بطرح قضية التمثيل في الفنون بشكل

واضح غاية الوضوح . وجعل منها خصلة مميزة ونموذجية . وفي الواقع ، فانه إلى جانب الفنون التمثيلية ، ثمة فنون أخرى ليست كذلك . ولقد أعطاها « سوريو » اسم « التقديمية ».فالصفات ، والصيغ ، أو أي شيء آخر ، انما

هي أمور ملازمة للكائن «السونات*» ، أو للكائن الكاتدرائية ، وتشارك في بنيته . بينما نجد نوعاً من الانشطار الأنثولوجي الإنيّ تتميز به الفنون التمثيلية ـ فتعددية تلازم الذوات ، انما هي هذه الازدواجية لذوات الإنيّة في التلازم ـ فالعمل يوجد من جهة ، والمواضيع الممثلة توجد من جهة أخرى . ولقد نعلم أنه يختلط في الفنون التمثيلية ، العمل مع الموضوع . فالعمل يثير لنقل ذلك إلى جانبه وفي خارجه عالماً من الكائنات والأشياء التي لايمكنها أن تختلط به (على الأقل في خارج جسده ، وبعيداً عن ظواهره ، وان كانت نابعة منه ومدعومة به) . وينتج عن هذا أن الفنون يطرح فيها عالم العمل كائنات متميزة إنّياً في العمل نفسه . وهناك مجموعة من الفنون يؤول فيها الشيء من خلال معطيات العمل ، من غير أن يفترض فيه وجود شيء آخر غير العمل نفسه .

وعندما يتجه « سوريو » نحو العمل الأدبي ، يكون مضطراً ان يلاحظ اللاتماثل في لوحته التي خصصها لـ

---

* السونات : لحن موسيقى لآلة مفرة كالبيان ، او لآلتين كالبيان والكمان «عن المنهل» .م

« رسالة الفنون »:ليس ثمة أدب « تقديمي » فعلا ، أو من الدرجة الأولى . فالشكل الأولى للأدب ، سيكون تـوريقا للحروف الصامته ، والجهورية ، و« للترخيم » (. . .) والايقاع . وسيكون ، بشكل أكثر اتساعاً ، للحركة العامة للجملة ، وللفترة ، ولتتابع الفترات ، إلى آخره . ونجد هذه الخانة (حيث يجب أن يكون ماثلا فيها مبدئيًا ، بمعنى من المعانى ، فن تجميع المقاطع الموسيقية ، من غير أي قصد دلالي ، أي من غير استدعاء تمثيلي) غير مشغولة عمليًا باستثناء « نثرية بحتة » لاتملك وجوداً مستقلاً : انها فقط مشتركة في الشعر باسم شكل أولى لفن يعتبر من الدرجة الثانية . وان ملاءمة كهذه للدال تسمح جيداً بمعارضة الشعر مع النثر (وهكذا يجيب « سوريو » على السؤال الذي أطرحه على نفسي في هذه الصفحات) . ولكن هذه المعارضة ، كما هو واضح ، لاتقوم الا بدور هامشي جداً بـالنسبة لمجمـوع الأدب ، مثل : تشققـات المستقبليين اللفظية ، والشعر الحرفي أو الواقعي . والسبب كما يراه « سوريو » يكمن في فقر أصوات اللغـة ، اذا ماقـورنت بالموسيقى فعلا . ويمكننا أن نضيف إلى هذا ، فقر رؤية الحروف بالمقارنة مع مجموع الأدوات التي يتصرف الرسم بها .

يبدو كل هذا حقا ، ومع ذلك ، فان المرء ليأسف لأن التمييز بين التقديم والتمثيل ، حين يطبق على ميدان الأدب ،

يعطي نتائج ضحلة . أما وقد بلغنا هذه النقطة ، فيمكن أن نتساءل إذا كان تأويله هو فعلا ما يناسب الميدان الأدبي . كما يمكن أن نتساءل عن انطباقه ، أليس الأفضل أن يكون مع مادة جعلت من أجل الأدب ، ونعني بذلك اللغة . وقد كتب « سوريو يقول : « يستعير الأدب مجموع صوره من نظام تم تكوينه خارجاً عنه : اللغة.وبالفعل ، فان « الشكل الأولي للآداب » ليس في الأصوات ، ولكنه في الكلمات والجمل ، ولهذه دال مسبق ومدلول . ولذا ، فان الأدب التمثيلي لن يكون فقط حيث يتوقف الدال عن الشفافية والتعدي ، ولكن سيكون أيضاً ، وبشكل أكثر أهمية كمًّا ونوعاً ، حيث يتوقف المدلول عن ان يكون . ان المقصود إذن هــو أن نطرح للمنافسة التسلسل الآلى الذي عرضت له منذ لحظة « من غير قصد دلالي ، إذن من غير استدعاء تمثيلي » ، وذلك لكي نرى إذا لم يكن ثمة شكل للكتابة يكون المعنى فيه قائماً ، وليس التمثيل . واننا لنرى أن هذا النوع من أدب التقديم هو ما تظهره اشراقات رامبو ، وأن هذه السمة التقديمية هي التي تكمن في هذه الأشعار .

إن الأدوات التي يستخدمها رامبو في هدم وهم التمثيل عديدة جداً . وانها لتمضي من تعليق لساني انعكاسي ظاهر ، كعجلة باربار الشهيرة « مقصورة اللحم الدامي فوق حرير البحار ، وزهر القطب الشمالي » (ليس لها وجود) إلى جمل غير قاعدية بكل صراحة . واننا لن نعرف معناها أبداً ، كتلك

التي يختتم بها « Metropolitain » « في الصباح حيث تكون معها ، تتصارعان بين شظايا الثلج ، شفتاها مخضرتان ، والجليد ، والأعلام السوداء ، والخطوط الزرقاء ، والعطور الارجوانية لشمس القطبين ، قوتك » . وبين هذين النوعين ، ثمة سلسة من الطرق تجعل التمثيل غير أكيد ثم مستحيلا .

وهكذا ، فإن الجمل الغامضة التي تملأ معظم مافي « الاشراقات » لاتمنع على الاطلاق بعض التمثيل ، ولكنها تجعله غامضاً جداً . وعندما يقول رامبو في قصيدته « بعد الطوفان » « الملكة ، والساحرة التي تشعل جمرها في وعاء فخاري ، لاتريد أبداً أن تقص علينا ماتعرف ، وما نجهل » ، فاننا لنرى حركة واقعية قامت بها شخصية نسائية ، ولكننا نجهل كل شيء عن هذه الشخصية نفسها ، أو عن علاقاتها مع ما يسبق (الطوفان) . ونحن نجهل طبعاً « مانحن نجهل » . وكل شيء يجري كما لو أننا لن نعلم شيئاً أبداً عن « الطفلين الوفيين » ، أو عن « بيت الموسيقى » ، أو عن « العجوز المتوحد ، الهادي والجميل » الذي تتكلم الجمل عنه . ولن نعلم شيئاً عن باقي الشخصيات التي تتضمنها « الاشراقات » . إن هذه المخلوقات تنبثق وتختفي كأجسام علوية في ظلمة الليل ، في وقت الاشراق . أما الانقطاع ، فهو مشابه للفعل : فكل كلمة تستطيع أن تستدعي تمثيلا ، ولكن مجموعها لايمثل كلا ، ولا يحثنا إذن ، لكي نتمسك بالكلمات . « واما بالنسبة لطفولة « إلين » ، فتقشعر لها الجلود

والظلال ـ وثدي الفقراء ، وأساطير السماء » . والقضية ان كل كلمة تساهم في جعل اللا واقع من سابقاتها . وكذلك الحال بالنسبة للاضافات الظرفية في الجملة المذكورة في « Métropolitan » ، أو تلك الجملة الأخرى المذكورة في النص نفسه ، حيث ثمة « طرق تحفها الأسلاك والجدران » ، « الزهور الشنيعة » «النزل التي لم تعد السماء تفتح لها أبداً ـ ثمة أميرات واذا لم تكن متعباً ، فعليك بدراسة الأفلاك» . ولعلنا من أجل هذا السبب ، نحاول دائماً أن نبدل الكلمات في نصوص رامبو ، غايتنا من ذلك أن نجد لها تماسكاً .

وهناك طرق أخرى تجعل التمثيل ، ليس غير أكيد فقط ، ولكنها تجعله مستحيلا فعلا . ومثل هذا نجده في المتضادات والجمل المتناقضة ، ونجده في إطار التلفظ المتغير ، حيث الضمائر « أنا » و« أنت » و« نحن » و« أنتم » لن تستقر ثباتاً من أول النص إلى آخره (بعد الطوفان ، الفجر ، عواصمي ، صباح ثمل ، حياة ١ ، موكب) ، و« كائن الجمال هذا ، هل هو خارج عن الموضوع أو داخل فيه ، إنه يقول في النهاية:« لقد اكتست عظامنا ثانية أجساداً جديدة عاشقة » (Being Beauteous) ؟ وكذلك الحال بالنسبة لعادة من عادات رامبو المستدعاة . اذ تقضي هذه العادة بوصف خواص الأشياء أو أجزائها ، من غير تسمية الأشياء نفسها على الاطلاق . ويبلغ الأمر بنا درجة أننا لن نعرف ما المقصود

فعلا . وهذا ، ليس صحيحا فقط بالنسبة لنص (H) مثل الذي يبدو وكأنه أحجية من الأحاجي ، ولكن بالنسبة لنصوص أخرى أيضا ، كما تدل على ذلك حيرة النقاد . ان هذا القصد الموجه للخصائص التي تبرز بها سمات الأشياء ، هي التي تعطينا الانطباع أن رامبو حين يستخدم المصطلح التكويني يعطيه الأولوية على الكلمة بالذات ، فيلون نصوصه بنسبة عالية من التجريد . ومن هنا ، نتساءل ماذا يعني قوله : « الترف الليلي » في قصيدة (المتشرد) ، أو « الترف الخارق » في (جُمَلٌ) ؟ وأيضا قوله : « الكرم المبتذل » و« ثورات الحب » في (حكاية) ؟ وأيضا قوله : « حشيشة الصيف » و« الرذيلة الجادة » في (التقى » ؟ ، أو « اضطراباتي » و« هذه الخيبة السيئة » في (جمل) ؟ ، أو « الشظايا الثمينة » و« التأثير البارد » في (فيرى) ؟ ان رامبو يميل إلى الكم الكوني كما لو كان مشرِّعاً « الكائنات بكل السمات وكل المظاهر » (٢ سهرات) « تكون كل السمات محياي » (حرب) ، إلى آخره .

يمكننا أن نضع حجتين نواجه بهما فشل التحليل التمثيلي في « الاشراقات » ، على أن نعود في أحد الفصول القادمة إلى بعض التفاصيل.أولا ، انه ليس صحيحاً أن نقول إن هذه الجمل تشترك على هذا النحو نفسه في كل نصوص « الاشراقات » ، بل وفي كل نص : واذا كان التمثيل يفشل فغالباً ما يكتمل أيضا . ونرى من جهة أخرى ، ان السمات

اللفظية نفسها تشارك في هذا الفشل ، وهذه يمكن أن نجدها خارج الأدب ، كما يمكننا أن نجدها ، ولسبب وجيه جداً ، خارج الشعر ، في نصوص مجردة وعامة أيضا .

إن الجواب على هذين الاعتراضين هو نفسه لحسن الحظ . فالتعارض بين تقديم باللغة وتمثيل بها لايكون بين طبقتين من طبقات التعبير ، ولكنه يكون بين فئتين . فاللغة يمكنها أن تكون شفافة أو كتيمة ، متعدية أو لازمة . ولكن هذين ليسا سوى قطبين متطرفين . أما العبارات الواقعية ، فتتمركز دائماً في موضع بين الاثنين . انها ليست سوى أكثر قرباً من طرف أو من آخر . وهي ، في الوقت نفسه ، لاتكون أبداً فئة معزولة . فتآلفها مع فئات أخرى ، هو ما يجعل من رفض التمثيل ينبوعاً للشعر في « الاشراقات » : إن النص الفلسفي لايمثل أيضاً ، غير أنه يجعل التناسق في مستوى معناه نفسه . وان السمات التقديمية ، والحق يقال ، هي التي تجعل هذه النصوص شعرية . ويمكننا تصوير النظام النموذجي الذي يستنبطه قراء رامبو على النحو التالي ، وان كان هو لا يعلم عنه شيئاً :

	بيت	نثر
تقديم	شعر	شعر نثري
تمثيل	ملحمة ، سرد	الوظيفة
	ووصف منظوم	(رواية ، وحكاية)

يعود بنا هذا إلى نقطة البداية . فالديمومة التي أرادت « س. برنار » أن تجعل منها جوهر الشعرية ، ليست الا نتيجة ثانوية لرفض التمثيل عند رامبو ، وكذلك لرفض نظام التطابق عند بودلير .

وان الرغبة في تقريب الأطراف إلى بعضها ، لهو لَوْيٌ لعنق الأشياء إذن . ولكن ، حتى وان كانت نصوص الشاعرين ، اللذين تفصل بينهما عشر سنوات بالكاد ، قد اعتبرت نصوصاً شعرية (سواء كان ذلك منهما أم من غيرهما) وان كانا قد كتبّا باللغة نفسها ، وضمن المناخ الثقافي نفسه لما قبل الرمزية ، وذلك لأسباب مختلفة ومستقبلية ، أفلا يكون من واجب المرء أن يعود إلى البدهية التي تقول : الشعر لايوجد ، وانما توجد ، وستوجد تطابقات متغيرة للشعر . وليس هذا

فقط من عصر إلى عصر ، ومن بلد إلى بلد آخر ، ولكن أيضاً من نص إلى نص ؟ ، ان التعارض بين التقديم والتمثيل عام وطبيعي (وهو مسجل في اللغة) . ولكن مطابقة الشعر مع استخدام « التقديم » اللغوي ، إن هذا إلا حدث محدد تاريخياً ، ومعين ثقافياً : إنه وضع بودلير خارج الشعر . ويبقى على المرء أن يتساءل ـ ولكننا نرى أي جهد أولي يتطلبه الجواب ـ أوليس هناك قرابة تربط بين كل الأسباب المختلفة التي من أجلها أمكن في الماضي وصف نص من النصوص بالشعرية . ولقد نريد أن نبين أن هذه القرابة ليست هنا حيث نعتقد ، كما نريد تكوين بعض الأسباب بشكل دقيق ، ولعل هذا هو الهدف المحدد الذي وضعناه في الصفحات التالية .

مدخل الى المحتمل

ـ ١ ـ

في يوم من أيام القرن الخامس قبل ميلاد المسيح ، في سيسيل ، تخاصم شخصان . وتبع ذلك حادث . ثم مثل الاثنان ، في اليوم التالي ، أمام السلطة . وكان على هذه أن تقرر أيهما المذنب . ولكن كيف يكون الاختيار ؟ فالخصومة ، لم تقع على مرأى من القضاة . وهم لم يستطيعوا أن يتبينوا الحقيقة . والمعاني لا حول لها ولا قوة . ولم يبق الا طريقة : الاصغاء إلى قصص المدافعين . وانطلاقاً من هذا الحدث ، نجد أن موقف الآخرين قد تغير : لم يعد المقصود بيان حقيقة (هذا مستحيل) ، ولكن المقصود هو الاقتراب منها ، واعطاء انطباع عنها ، ولكي يتم ربح القضية ، ليس المهم أن نسلك سلوكاً جميلاً ، ولكن المهم أن نتكلم فنجيد . ولقد كتب أفلاطون بمرارة « ليس المهم في المحاكم أن تقال الحقيقة ، ولكن المهم هو الاقناع . والاقناع جزء من المحتمل . وانطلاقاً من هذا ، تكف القصة كما يكف الخطاب عن أن يكونا ، في ظروف هؤلاء الذين

يتكلمون ، انعكاساً خاضعاً للأشياء . وذلك لكي يكتسبا قيمة مستقلة . ويدل هذا على أن الكلمات ليست ببساطة هي الأسماء التي تشف عن الأشياء . انها تكون ذاتا مستقلة ، تحكمها قوانينها الخاصة . ويمكن أن نصدر حكماً من أجلها بالذات . فأهميتها تتعدى أهمية الأشياء التي كان من المفترض أن تعكسها .

ولقد شهد هذا اليوم ميلاداً مزدوجاً تزامن فيه وعي اللغة ، أو العلم الذي يشكل قوانينها ، أو البلاغة ، وواحد من المفاهيم هو المحتمل . وهكذا ، جاء هذا المفهوم ليملأ الفراغ بين هذه القوانين وما نعتقد أنه الخاصة التكوينية للغة : أي مرجعيتها الواقعية ، وكان أن أعطى اكتشاف اللغة نتائجه الأولى سريعاً . النظرية البلاغية ، وفلسفة السفسطائيين اللغوية . ولكن قامت ، بعد ذلك محاولات جديدة لنسيان اللغة ، وللتصرف ، تماماً ، كما لو أن الكلمات لم تكن سوى أسماء طائعة للأشياء . وتمت المحاولة ، خلال عشرين قرناً ، لتثبيت الاعتقاد أن الواقع ، انما هو سبب كافٍ للكلام . وكان يجب خلال عشرين قرناً امتلاك حق إدراك اللغة دون توقف . وان الأدب الذي يعتبر رمـزاً لاستقلالية الخطاب ، لم يكف لقهر فكرة أن الكلمات تعكس الأشياء ، ولذا بقي مفهوم اللغة ـ الظل ، سمة أساسية من سمات حضارتنا . وربما كانت له أشكال متعددة ومتغيرة ، ولكن هذه الأشكال على الأقل هي النتائج المباشرة للأشياء

التي تعكسها . وان دراسة المحتمل لجديرة باظهـار أن الخطابات لايحكمها تطابقها مع مرجعها ، ولكن تحكمها قوانينها الخاصة . وانها لجديرة أيضا أن تندد بالتركيب النوعي للجمل . هذا التركيب الذي يريد أن يجعلنا نعتقد العكس في داخل هذه الخطابات ، فلقد كان المقصود هو اخراج اللغة من شفافيتها الـوهمية ، وتعلم ادراكهـا ، ودراسة التقنيات التي تستخدمـها ، في الوقت نفسه . وذلك لكي تكف عن الوجود في أعيننا ، وطالما يشبه هذا « رجل ويلز » الخفي ، فهو ما أن يبتلع جرعته الكيميائية حتى يختفي .

لم يعد مفهوم المحتمل مألوفاً لدينا اليوم ، والمرء لا يكاد يعثر عليه في الأدب العلمي « الجاد » . غير أنه على العكس من ذلك ، لازال مهيمناً في التعليقات من الدرجة الثانية ، وفي الطبعات المدرسية للاكلاسيكيين ، وكـذلك في الممـارسة التعليمية . وإليكم مثلاً عن هذا ، نستخلصه من تعليق على زواج « فيغارو » المنشور عام ١٩٦٥م في (Les petits clas-siques bordas) : تجعل الحركة المرء ينسى المحتمل ، ـ لقد بعث الكونت ، في نهاية المشهد الثاني ، بازيل وكريت ـ سولى إلى القرية لسببين رئيسين : اخطار القضاة ، والعثور على « الفلاح صاحب السند » (. . .) ، وليس ثمة احتمال ألا يكون الكونت عالماً الآن بحضور شيريبان صباحاً في غرفة الكونتس ، وألا يسأل بازيل بيانا عن كذبه ، وألا يحاول

مواجهته مع فيغارو ، الذي بدا له مشكوكاً فيه أكثر فأكثر .
ولقد نعلم ، وسيتأكد لنا هذا في المشهد الخامس ، أن انتظاره للموعد مع سوزان ليس سبباً كافيًّا لكي يضطرب إلى هذا الحد عندما تكون الكونتس هي المقصودة . ولقد كان « بومارشيه » واعيًّا لقضية الاحتمال (وسجل هذا في مخطوطاته » . ولكنه كان يفكر ، وهو محق ، أن أي مشاهد في المسرح لن يلاحظ هذا . أو أيضا اعترف بومارشيه نفسه بملء ارادته إلى صديقه غودان رى برونللرى أنه ثمة احتمال قليل كي يحتقر المرء المشاهد الليلة . ولكنه أضاف « يستسلم المشاهدون اراديًّا إلى هذا النوع من الوهم عندما تلد بلبلة ترفيهية » .

إن مصطلح « المحتمل » مستخدم بمعناه الأكثر شيوعاً ، أي أنه مطابق للواقع . وعندما نعلن أن بعض الأفعال ، وبعض المواقف محتملة ، فذلك لأنها لاتبدو ممكنة الحدوث في العالم . ولقد ذهب كواريس ، المنظر الأول للمحتمل بعيداً جداً في تفكيره : إذ لم يكن المحتمل يمثل بالنسبة له علاقة مع الواقع (كما هو حال الحقيقي) ، ولكن مع ما يعتقده أغلب الناس أنه الواقع . ويمكن القول بشكل آخر إن المحتمل علاقة مع الرأي العام أساساً . يجب إذن ، أن يتطابق الخطاب مع خطاب آخر (مجهول ، لاشخص) ، لا أن يتطابق مع مرجعه . ولكن اذا قرأنا التعليق السابق قراءة أفضل ، فسنجد أن بورمارشيه يرجع إلى شيء آخر

أيضا : إنه يشرح حالة النص بوساطة المرجع ، وليس الرأي العام . ولكنه يفعل ذلك معتمداً على القواعد الخاصة بالجنس الذي ينتمي إليه (ان أي مشاهد في المسرح لا يلاحظه ، يستسلم المشاهدون اراديًا إلى هذا النوع من الوهم ، إلى آخره) ، ونرى في الحالة الأولى ، أن المقصود إذن ، ليس الرأي العام ، ولكنه ببساطة الجنس الأدبي الذي ليس هو لبومارشيه .

وهكذا نجد أن عدداً من المعاني للمصطلح « محتمل » تظهر جهاراً نهاراً . ويجب على المرء أن يميز بينها . وان تعددية المعاني لشيء ثمين ، ولا يمكن لنا أن نتخلص منها . ويبدو من المقبول مبدئيًّا أن يكون المقصود هو العلاقة مع الواقع . وأما المعنى الثاني ، فهو لافلاطون وأرسطو : المحتمل هو علاقة نص خاص بنص آخر ، عام ومنتشر ، يسمى الرأى العام . ونجد عند الفرنسيين الكلاسكيين معنى ثالثاً : إن معنى الكوميديا هو احتمالها الخاص . وهو يختلف عن معنى الاحتمال في التراجيديا . وهذا يدل ، أنه يوجد احتمالات بمقدار ما يوجد من أجناس . ويميل المفهومان إلى الاختلاط (فظهور معنى هذه الكلمة يعتبر خطوة هامة في طريق اكتشاف اللغة : فنحن نعبر هنا من مستوى « قال » إلى مستوى « القول ») . وأخيرا ، ثمة استخدام آخر أصبح شائعاً في أيامنا : أننا نتكلم عن المحتمل في عمل من الأعمال ، على اعتبار أن هذا العمل

يحاول أن يجعلنا نعتقد بأنه يتطابق مع الواقع ، وليس مع قوانينه الخاصة . ويمكن القول بشكل آخر ، إن المحتمل قناع تلبسه قوانين النص ، ومضطرون نحن أن نأخذه كعلاقة مع الواقع .

لنأخذ مثلا عن هذه المعاني المختلفة (وعن المستويات المختلفة) للمحتمل : اننا لنجده في واحد من الكتب الأكثر بعداً عن التركيب النوعي لجمل الواقع : ألا وهو «جاك القدري» . إن «ديدرو» يعي ، فى كل لحظة من لحظات القصة ، المكنات المتعددة التي تنفتح أمامه : فالقصة ليست محددة بشكل مسبق ، وكل الطرق (في المطلق) جيدة ، وان هذه الرقابة التي سترغم الكاتب أن يختار واحداً ، نسميها نحن : المحتمل . « لقد رأوا .. قطيعاً من الرجال المسلحين بالعصي والمذاري ، يتقدمون نحوهم بخطوات واسعة ، وأنتم ستعتقدون أن هذا الجيش الصغير سينقض على جاك وسيده . وأنه سيكون ثمة حدث دموي ، فضربات بالعصي ستُعطى ، ورصاصات مسدس ستطلق ، وأن الأمر منوط بي لكي لايحصل كل هذا . ولكن وداعاً ياحقيقة التاريخ ، وداعاً ياقصص جاك الغرامية (. . .) ، انه من البدهي أنني لا أصنع رواية ، فأنا أهمل مالا يتوانى الورائي عن استخدامه . وان هذا الذي سيأخذ ما أكتبه كحقيقة ، ربما سيكون أقل خطأ من ذلك الذي يأخذه كأسطورة » .

ثمة اشارة في هذا المقطع الصغير إلى خصائص المحتمل . فالشروط الداخلية للكتاب نفسه تقتضي تضييق حرية القصة (« حقيقة التاريخ » ، « قصص جاك الغرامية ») . أو لنقل بشكل آخر ، إن هذه الحرية لتضيق بسبب انتمائها إلى جنس من الأجناس . ولو أن الكتاب كان قد انتمى إلى جنس آخر ، لاختلفت الشروط لا محالة . (« انني لا أصنع رواية » ، « مالا يتوانى روائي عن استخدامه ») ، ويعلن في الوقت نفسه أن القصة تخضع إلى اقتصاده الخاص . ويحس « ديدرو » بالحاجة إلى أن يضيف : إن ما أكتبه هو الحقيقة . واذا كنت قد اتخذت هذا المنحى في التطور دون آخر ، فذلك لأن الحوادث التي أرويها انما حدثت هكذا . ولقد وجب عليه أن ينكر الحرية فيلبسها لباس الضرورة . وأن ينكر العلاقة بالكتابة ليجعلها علاقة بالواقع . وكان ذلك منه بوساطة جملة غامضة (ولكنها مقنعة أيضا) ثم الاعلان عنها سابقاً . ومهما يكن ، ففي هذا يكمن الوجهان الجوهريان للمحتمل : المحتمل كقانون هدمي ، مطلق وثابت ، والمحتمل كقناع ، وكنسق للطرق البلاغية التي تميل إلى اظهار هذه القوانين وكأنها خضوع متعدد للمرجع .

ـ ٢ ـ

تريد « آلبيرتا فرانش » أن تنقذ زوجها من الكرسي الكهربائي انه متهم بقتل خليلته . ويجب على « آلبيرتا » أن

تجد الآثم الحقيقي . ومع ذلك فليس في حوزتها سوى علامة واحدة : علبة كبريت ، كان القاتل قد نسيها في مكان الجريمة . ونقرأ فوق هذه العلبة الحرف الأول من اسمه ، انه الحرف (م) . تعثر « آلبيرتا » على مفكرة الضحية . وتتعرف تباعاً على كل أولئك الذين تبدأ أسماؤهم بالحرف (م) . كان الثالث منهم هو صاحب علبه الكبريت . ولكن « آلبيرتا » عندما اعتقدت ببراءته ، ذهبت تبحث عن (م) الرابع .

إن رواية « ويليام اريش » هذه من أكثر رواياته جاذبية : الملك (Blak angel) . ونلاحظ أنها مبنية على صدع منطقي . فآلبيرتا ، عندما تكتشف مالك علبة الكبريت ، تفقد خيطها الهادي . وليس ثمة حظ أكبر في أن يكون المجرم هو الشخص الرابع ، الذي يبدأ اسمه بالحرف (م) . إذ ربما يكون أي شخص آخر اسمه مسجل في المفكرة . ومن وجهة نظر العقدة ، فان الحلقة الرابعة لاسبب لوجودها .

كيف لم يلاحظ « اريش » مثل هذا التعارض المنطقي ؟ ولماذا لم يضع الحلقة الخاصة بمالك علبة الكبريت بعد الحلقات الثلاث الأخرى ، وبشكل لايقضي فيه هذا الكشف على التتابع المعقول ؟ ، إن الجواب سهل : يحتاج المؤلف إلى سر خفي . ويجب عليه حتى اللحظة الأخيرة أن لايكشف لنا عن اسم المجرم . واذا كان الحال كذلك ، فهناك قانون سردي عام يقضي أن يكون التتابع الزمني متطابقاً مع تدرج

التكيف . وبحسب هذا القانون ، فان التجربة الأخيرة يجب أن تكون الأكثر قوة ، لأن المتهم الأخير هو المذنب . ولكي يتخلص « اريش » من هذا القانون ويمنع أن يكون الكشف سهلا ، فانه يضع المذنب قبل نهاية سلسلة المتهمين . وهذا يعني أنه ، لكي يحافظ على قاعدة من قواعد الجنس ، ويخضع للمحتمل الذي تقوم عليه الرواية البوليسية ، كان لابد له من أن يحطم المحتمل للعالم الذي يستدعيه .

إن هذه القطيعة مهمة . ذلك لأنها تظهر ، عبر التناقض الذي تجعلنا نعيشه ، تعددية الاحتمالات من جهة والطريقة التي تخضع بها الرواية البوليسية إلى قواعدها المتفق عليها . ولا يجرى هذا الخضوع ميسوراً ، انه على العكس من ذلك : فالرواية البوليسية تبحث عن الوسائل التي تبدو بها منطلقة تماماً . ولكي تصل إلى هدفها هذا ، هنالك طريقة بارعة تم استخدامها ، فإذا كان كل خطاب يدخل في علاقة احتمالية مع قوانينه الخاصة ، فان الرواية البوليسية تجعل من المحتمل مضمونها . وهذا يعني أنه لا يكون قانونها فقط ، ولكن موضوعها أيضا . وهو موضوع معكوس كما يقال : فقانون الرواية البوليسية يقضي باقامة ضدية الاحتمال . ومنطق الاحتمال المعكوس هذا ، ليس جديداً على كل حال .

إنه قديم قدم التفكير بالاحتمال . وإننا لنجد عند مبتدعي هذا المفهوم ، كوراكس وتزياس ، المثل التالي : «أن يصرع

قوي ضعيفًا ، فهذا أمر محتمل جسديًا ، لأنه يمتلك كل الأدوات المادية لكي يقوم به . ولكن هذا غير محتمل نفسيًا ، لأنه من غير الممكن للمتهم ألا يتوقع الشكوك» .

إذا أخذنا أي رواية يكتنفها اللغز ، فيمكننا أن نلاحظ الاضطرادية نفسها . فلقد وقعت جريمة ، ويجب العثور على المجرم . ويجب أن نعيد بناء الكل انطلاقًا من بعض الأجزاء المعزولة . ولكن قانون اعادة البناء ، لا يكون بحال هو قانون المشترك الاحتمالي . إنه على العكس من ذلك . فالمشكوك فيهم هم الذين يظهرون بمظهر الأبرياء ، والأبرياء بمظهر المشكوك فيهم . فمقترف الذنب في الرواية البوليسية هو ذلك الذي لا يظهر مذنبًا . ويعتمد المخبر السري ، في خطابه النهائي على منطق يربط فيه بين العناصر المتفرقة حتى اللحظة الأخيرة بجملة من العلاقات . ولكن هذا المنطق يقوم على ممكن علمي ، وليس على الاحتمال . ويجب على الكشف أن يخضع لهذين الأمرين : الممكن والمحتمل .

إن الكشف ، أي الحقيقة ، لا يتعارض مع المحتمل . تشهد على ذلك سلسلة من العقد البوليسية التى تقوم على التوتر بين الممكن والحقيقة . وإننا لنجد في فيلم فريتز لانغ «الحقيقة المحتملة» أن الأطروحة المناقضة قد دفعت إلى نهايتها . فتوم غريت يريد أن يبرهن أن الحكم بالاعدام لأمر مبالغ فيه ، وأنه غالبًا ما يحكم على أبرياء . وهو ، لما كان يحظى بدعم حماه المستقبلي ، فقد اختار جريمة تقف

الشرطة حيالها متحيّرة . ويتظاهر أنه هو الفاعل : إنه يضع ، بمهارة فائقة ، بعض الدلائل حوله . فيستدعي بذلك سجنه . وتعتقد كل شخصيات الفيلم ، حتى هذه اللحظة ، أن «غارت» هو المذنب . ولكن المشاهد يعلم أنه بریء . ربما تكون الحقيقة محتملة ، ولكن لن يكون الاحتمال هو الحقيقة . ويظهر في هذه اللحظة انقلاب مضاعف . تكشف العدالة بعض الوثائق التى تثبت براءة غاري . لكننا نعلم في الوقت نفسه أن سلوكه لم يكن سوى طريقة بارعة لإخفاء جريمته . إنه هو الذي ارتكب القتل . وهكذا نجد أن الطلاق يقع مجددًا بين الحقيقة والاحتمال . فإذا نحن عرفنا أن غاريت مذنب ، فإن على الشخصيات أن تعتقد أنه بریء ، وفي النهاية فقط ، تجتمع الحقيقة مع الاحتمال ، ولكن هذا يعنى موت الشخصية وموت القصة . وهذه لن تستطيع أن تستمر إلا بشرط أن يكون ثمة فارق بين الحقيقة والاحتمال .

الاحتمال ، كما نرى ، هو مضمون الرواية البوليسية ، وأن الصراع بين الحقيقة والمحتمل ، ليس هو القانون . ولكن عند اقامة هذا القانون فإننا سنقف مجددًا أمام الاحتمال . والرواية البوليسية ، عندما تعتمد على ضدية الاحتمال ، تقع تحت قانون احتمال آخر . إنه احتمال جنسها الخاص ، ونستنتج من هذا ، أنه مهما اعترضت الرواية على الاحتمالات العامة ، فستبقى خاضعة دائمًا إلى احتمال من الاحتمالات . وهذا الحدث يمثل انذارًا خطيرًا على حياة

الرواية البوليسية المعتمدة على السر الخفي . ذلـك لان اكتشاف القانون يؤدي إلى موت اللغز . ولسنا في حاجة أن نتابع المنطق الرائع للشرطي السري لكي نكتشف المذنب . إذ يكفينـا مؤونة هـذا أن نقف على منطق كـاتب الروايـة البوليسية ، فهو أكثر بساطة . إن المذنب لن يكون أحد المشكوك فيهم ، ولم يوضع في مركز الاهتمام في أي لحظة من لحظات القصة . إنه سيكون مرتبطًا ، بشكل من الأشكال ، مع الحوادث . لكن سببًا مهما في الظاهر ، وهو ثانوي في الحقيقة ، يجعلنا لا ننظر إليه كمذنب محتمل . إنه ليس من الصعب إذن أن نكتشف المذنب في الرواية البوليسية ، ويكفي المرء نفسه جهدا إذا تابع المحتمل النصي ، وليس الحقيقة في العالم المستدعى .

ثمة نوع من السخرية مكتوبة في قدر كاتب الروايات البوليسية . إن هدفه أن يتلاعب بالاحتمالات . وإذا كان هذا حاله ، فإنه ما أن يبلغ هذا حتى يقيم احتمالاً أشد قوة ، إنه احتمال يربط نصه بالجنس الذي ينتمي إليه . وهكذا ، فإن الرواية البوليسية تقدم لنا صورة ناصعة لاستحالة الهرب من المحتمل . ولذا ، فإنـه كلما اشتـدت ادانتنا للمحتمل كلما اشتد خضوعنا له .

ليس كاتب الرواية البوليسية هو الوحيد الذي يكابد من هذا القدر . فجميعنا معرضون لذلك ، وفي كل لحظة . ولعلنا نجد أنفسنا فجأة في موقف أقل ملاءمة من موقفه . فهو

سيستطيع أن يعترض على قوانين الاحتمال . ويمكنه أيضًا أن يجعل من ضدية الاحتمال قانونه . أما نحن ، فعبثًا نحاول أن نكتشف قوانين الحياة التى تحيط بنا ومواصفاتها . وكذلك ليس في استطاعتنا أن نغيرها . وإذ سنكون مضطرين أن نتطابق معها ، فإن الخضوع إلى الاحتمال سيكون قد أصبح مضاعف الصعوبة بعد هذا الاكتشاف . وثمة مفاجأة تنتظرنا ، فسنلاحظ في يوم ما أن حياتنا تحكمها هذه القوانين نفسها . وسنكتشفها على صفحات جريدة فرنسا ـ المساء . ولن نقدر أن نبدلها ، ولذا ، فإن العلم بأن العدل يخضع لقوانين الاحتمال ، وليس لقوانين الحقيقة ، لن يمنع أحدا من أن يُحكم عليه .

ولكن بمعزل عن هذه السمة الجدية والثابتة لقوانين الاحتمال التى نحن بصددها ، فإن الاحتمال يترصدنا في كل مكان ، ونحن لا نستطيع أن نهرب منه ، ولا حتى كاتب الروايات البوليسية . فالقانون المكون لخطابنا يضطرنا إلى ذلك ، إذا تكلمت ، فإن عبارتي ستخضع إلى نوع من القانون ، وستسجل ضمن احتمال لا أستطيع أن أبينه (وأرفضه) من غير أن أستخدم ، من أجل هذا ، عبارة أخرى يكون قانونها ضمنيًا . إن خطابي عبر التلفظ سيكون جزءًا من الاحتمال ، وما دام الأمر كذلك فإن التلفظ لا يستطيع أن يتضح حتى نهايته . فأنا إذا تكلمت عنه ، فليس عنه كان كلامي ، ولكن عن ملفوظ تم التلفظ به . ولهذا الملفوظ ملفوظه

الخاص الذي لا أعرف أن أتلفظه .

ويبدو أن القانون الذي صاغه الهنـود ، فيما يخص المعرفة الذاتية ، ينسجم أيضًا مع موضوع التلفظ . فمن بين الأنظمة الفلسفية المتعددة للهند ، والتى أحصاها بول دوسن ، نجد أن النظام السابع ينكر على الأنا أن تكون موضوعًا مباشرًا للمعرفة . وذلك لأنه إذا كان يمكن لروحنا أن تعرف ، فيجب أن تكون هناك روح أخرى لتعرف الأولى ، وثالثة لتعرف الثانية «بورجيس» . إن قوانين خطابنا بالذات قوانين احتمالية (وذلك بما هي قوانين) وغير معروفة في الوقت نفسه ، ولذا كان لا بد من خطاب آخر يستطيع وضعها . وعندما يعترض كاتب الروايات البوليسية على المحتمل ، فإنه يغوص في احتمال ذي نظام آخر ، ولكنه ليس أقل قوة .

وهكذا ، فإن هذا النص نفسه ، الذي يعالج الاحتمال ، إنما هو محتمل بدوره . إنه يخضع لاحتمال أيديولوجي ، وأدبي ، وأخلاقي يدفعنى اليوم للانشغال بالمحتمل . وأن هدم الخطاب وحده قادر على هدم الاحتمال . ومع ذلك فإن الصمت المحتمل أيضًا من الممكن تصوره ... ولكن هذه الجمل الأخيرة تنتمى إلى احتمال مختلف ، ومن درجة أعلى ، وهي تشبه الحقيقة بهذا . وهل هذه تكون شيئًا آخر غير الاحتمال في بُعده وإرجائه ؟

البشر ـ القصص :
ألف ليلة وليلة

«ما يمكن للشخصية أن تكون غير حتمية الفعل ؟ وما يمكن للفعل أن يكون غير ابراز الشخصية ؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصفًا للسمات الشخصية ؟ وعن أي شيء آخر نبحث فيها ، وأي شيء فيها سنجد ؟» .

تصدر نداءات التعجب هذه عن هنري جيمس ، وهي كائنة في مقاله الشهير The art of Fiction (1884) . وتظهر فكرتان عامتان عبر هذه النداءات . أما الأولى ، فتخص العلاقة الثابتة للمفارقات المكونة للقصة : الشخصيات والفعل ، فليس هناك شخصيات خارج الفعل ، ولا فعل مستقل عن الشخصيات . ولكن تظهر خلسة ، فكرة ثانية في السطور الأخيرة : إذا كان الاثنان مرتبطين دائمًا ، فإن أحدهما مع ذلك أكثر أهمية من الآخر : الشخصيات ، وهذا يعني السمات ، أي علم النفس . ولذا ، يمكن القول إن كل قصة هي «وصف لسمات شخصية» .

وإنه لمن النادر أن نلاحظ حالة ذاتية بحتة تعتبر عمومية .
وإذا كانت المثالية النظرية لجيمس تتجلى في قصة يخضع كل ما فيها إلى التحليل النفسي للشخصيات ، فإنه من الصعب أن نتجاهل وجود تقاليد أدبية أخرى ، الأفعال فيها ليست في خدمة «إبراز» الشخصية . ولكن الشخصيات تكون خاضعة للفعل ، ومن جهة أخرى ، فإن «كلمة «الشخصية» تعني شيئًا آخر غير الترابط النفسي أو وصف اللسمات الشخصية ، وهذه التقاليد الممثلة في الأوديسية ، والديكاميرون ، وألف ليلة وليلة ، والمخطوطات التى عثر عليها في ثاراغوس ، عبارة عن بعض الأمثلة لأشهر التجليات . ولذا يمكن اعتبارها حالة محدودة لما قبل التحليل النفسي للأدب .

ولنحاول أن نلاحظ هذا عن كثب آخذين مثلاً الكتابين الأخيرين .

نكتفي عادة ، عندما يكون الكلام عن كتب مثل ألف ليلة وليلة ، بالقول إن التحليل الداخلي للسمات غائب ، وبالتالي ليس ثمة وصف للحالات النفسية . ولكن هذه الطريقة في وصف ما قبل التحليل النفسي ، لا تعدو أن تكون نوعًا من تحصيل الحاصل . ويجب لتحديد هذه الظاهرة تحديدًا أمثل ، أن ننطلق من بعض صور مسيرة القصة ، وذلك عندما تخضع هذه إلى التسلسل السببي . حينئذ نستطيع تمثيل كل لحظة من لحظات القصة على شكل جملة بسيطة ،

تدخل في علاقة تعاقبية «تسجلها العلامة ١+» أو استتباعية «تسجلها العلامة ⇒» مع الجمل السابقة أو اللاَّحقة .

إن أول تعارض يقوم بين القصة التى أطراها جيمس ، وبين ألف ليلة وليلة يمكن أن يبدو على النحو التالى : إذا كان لدينا الجملة (ك يرى ل) ، فإن الأهمية التى يوليها جيمس إنما تكون لـ (ك) ، بيمنا (ل) هي التى تأخذ الأهمية بالنسبة لشهرزاد . فالقصة النفسية تعتبر كل فعل طريقًا يفضي إلى شخصية القائم به ، لأنه تعبير عنه ، وإن لم يكن هو كذلك فإنه عرض من أعراضه . ولذا لا يعتبر الفعل لذاته ، وإنما في تعديه إلى موضوعه .

أما القصة اللانفسية ، فهى على العكس من ذلك . إذ إن أفعالها غير المتعدية هي التى تجليها . فالفعل يقتضي نفسه ، ولا يقتضيه غيره ليكون أثرًا دالاً على هذه السمة الشخصية أو تلك . ولذا يمكننا القول إن ألف ليلة وليلة تعتبر من الأدب الإسنادي ، فالتركيز فيها يكون دائمًا على المسند وليس على المسند إليه في الجملة . والمثل المشهور على اختفاء المسند إليه قاعديًّا ، تعبر عنه حكايا سندباد البحري . وبالمقارنة معه ، نجد أن «أوليس» يخرج من مغامراته أكثر منه تصميمًا ، إننا نعلم أنه صاحب حيلة ، وروية ، إلى آخره . ولا شيء من كل هذا يمكن أن يقال عن سندباد . قصته (على الرغم من كونها مروية على لسان الشخص الأول) تبقى غير شخصية (مبنية للمجهول) ويكون التسجيل بموجب هذا

ليس (ك يرى ل) ، ولكن (ل يُرى) . ولا تستطيع في هذا المضمار أي قصة أن تنافس قصص سندباد في بنائها للمجهول ، ماعدا قصص الرحلات الأكثر برودة . وحتى هذه لا تستوى في ذلك جميعًا ، مثلاً : الأشخاص في الرحلة العاطفية لـ «ستين» .

يتم حذف الجانب النفسي هنا داخل العبارات السردية . ويتابع هذا الأمر طريقه بنجاح أكبر في حقل العلاقات بين العبارات ، فبعض السمات الشخصية تثير فعلاً من الأفعال ، إلا أنه ثمة طريقان مختلفان للقيام بهذا ، فنحن نستطيع أن نتكلم عن السببية المباشرة التى تتعارض مع السببية الموسّطة . فنموذج الأولى هو « ك شجاع ⇐ك يتحدى الغول» . أما في النموذج الثاني ، فإن ظهور العبارة الأولى يكون غير متبوع بأي نتيجة . ولكن يظهر «ك» أثناء القصة وكأنه شخص يتصرف بشجاعة . وهذه سببية متفشية ، ومتقطعة ، لا يعبر عنها بفعل واحد ، ولكن بوجوه ثانوية لسلسلة من الأفعال والتى غالبًا ما يكون الواحد منها بعيدًا عن الآخر .

إن ألف ليلة وليلة لا تعرف السببية الثانية هذه . فبسرعة قيل لنا إن أخوات السلطانة غيورات ، وقد وضعن كلبًا ، وقطًا ، وقطعة من الخشب مكان أطفالها . بينما قاسم فجشع . إذن سيذهب بحثًا عن المال . وهكذا نرى أن كل السمات الشخصية سمات سببية مباشرة . وما أن تظهر

حتى تثير فعلاً من الأفعال . وإن المسافة بين السمة النفسية والفعل الذي تثيره ضئيلة على كل حال . وهكذا عوضًا عن التعارض نوعية / فعل ، يكون المقصود وجوهًا من الفعل ، استمراري / محدد ، أو تكراري / غير تكراري . فسندباد يحب السفر (سمة شخصية) = سندباد يسافـر (فعل) والفرق بين الاثنين يميل نحو انحسار كامل .

وثمة طريقة أخرى لملاحظة انحسار هذه المسافة ، وذلك بأن يذهب الباحث ليرى إذا كانت العبارة الوصفية ذاتها تستطيع أثناء مجرى القصة أن تحوز على عدد من النتائج المختلفة . ففي رواية من روايات القرن التاسع عشر ، يمكن للعبارة (ك يغار من ل» أن تؤدي إلى أن «يهجر» ك العالم ، «ك ينتحر» ، «يغازل» «ك» «ل» . بينما في ألف ليلة وليلة لا توجد إلا إمكانية واحدة «ك يغار من ل ═ض > ك يؤذي ل» . وهكذا فإن ثبات العلاقة بين العبارتين يحرم الأول استقلاليته ، كما يحرمه ، أي معنى من معاني اللزوم . وتميل هذه العلاقة التضمينية إلى أن تصبح هوية . وإذا كانت النتائج أكثر عددًا فسيكون للأول قيمة ذاتية أكبر .

إننا نلامس هنا خاصية غريبة من خواص السببية في التحليل النفسي . فالسمة الشخصية ليست فقط سببًا للفعل ، ولا لأثره أيضًا . إنها الإثنان معًا ، تمامًا كما يمثله الفعل . فـ «ك» يقتل زوجته لأنه طاغية ، ولكنه طاغية لأنه يقتل زوجته . وهذا يعني أن التحليل السببي للقصة لا

يحيلنا إلى أصل أولي وثابت ، يكون هو معنى الصور اللاحقة وقانونها . ويمكن القول بشكل آخر . إنه يجب ، في الحالة المجردة ، على المرء أن يأخذ السببية من خارج الزمن المتتابع ، فليس السبب ما يسمى القبل الأصلي ، لأنه ليس سوى عنصر من عناصر مزدوجة «السبب ـ الأثر» ، دون أن يكون أحدهما أعلى أو سابقًا على الآخر .

وسيكون من المعدل إذن ، أن نقول إن السببية النفسية تضاعف سببية الحدث (سببية الأفعال) أكثر من تداخلها معها . فالأحداث تثير بعضها بعضاً ، وعلاوة على ذلك ، يظهر زوجٌ من السبب ـ الأثر النفسي ، ولكن علـى نحو مختلف . وهنا يمكن أن تُطرح قضية التلاؤم النفسي : هل تشكل هذه « الزيارات » المزاجية نظاماً أم لا .. إن « الف ليلة وليلة » تقدم مجدداً مثلاً متطرفاً . لنأخذ حكاية « علي بابا » الرائعة : إن زوجة قاسم ، وهو أخ « لعلي بابا » ، قلقة لاختفاء زوجها « فقد أمضت ليلها بين الدموع » . وفي اليوم الثاني يحمل « علي بابا » جسد أخيه وقد قُطّع إرباً ، ويقول معزيًا « يازوجة أخي ، إنه لمصاب لم تتوقعيه ، وإنه لا دواء للمصاب . ومع ذلك ، إذا كان ثمة عزاء لك ، فإني أعرض عليك ما أفاض الله عليّ من رزق لنضمه إلى ما تملكين ، ونتزوج » . وكانت ردة فعل زوج الأخ انها « لم ترفض العرض ، بل إنها رأته على العكس من ذلك ، سبباً معقولاً للعزاء . وهي عندما بادرت إلى مسح دموعها التي كانت قد

سكبتها بغزارة ، وإلى الاقلاع عن الصراخ الحاد المألوف لدى النساء اللواتي فقدن أزواجهن ، فقد أظهرت بوضوح لعلي بابا أنها قبلت عرضه » . وهكذا عبرت زوجة قاسم من اليأس إلى الأمل . والأمثلة المماثلة تكاد لاتحصى .

وبدهي ، أننا عندما نعترض على وجود التماسك النفسي ، فإننا ندخل في عالم الفطرة السليمة . ومما لاريب فيه ، ثمة تحليل نفسي آخر ، يشكل فيه هذان الفعلان المتعاقبان وحدة . ولكن الف ليلة وليلة تنتمي إلى عالم الفطرة السليمة (للفولكلور) . وتكفي كثرة الأمثلة لكي يقتنع المرء بأن المقصود هنا ليس تحليلاً نفسيًّا آخر ، ولا هو تحليل نفسي مضاد ، ولكنه شيء سابق للتحليل النفسي .

فالشخصية ليست دائماً ، كما يزعم جيمس ذلك ، هي المحدد للفعل . كما أنه لا تشتمل كل القصص على « وصف للطباع » ، ولكن ماهي الشخصية إذن ؟ إن الف ليلة وليلة تعطينا جواباً واضحاً جداً تعتمده « المخطوطة التي عثر عليها في ساراغوس » وتؤكده : الشخصية هي القصة المحتملة . إنها قصة حياة الشخصية . وإن كل شخصية جديدة تعني عقدة جديدة ، فنحن في مملكة البشر - القصص . إن هذه الواقعة تعيّن بنية القصة بشكل عميق .

استطرادات وتضمينات :

يؤدي ظهور شخصية جديدة إلى انقطاع القصة السابقة ، لتبدأ أخرى تتلى علينا ، وتشرح الـ « أنا هنا

الآن » للشخصية الجديدة . وهكذا سنجد أن القصة الأولى تشتمل على الثانية . وهذه الطريقة تسمى التضمين : وبدهي أن نرى أن هذا ليس هو المبرر الوحيد للتضمين . فقد سبق لألف ليلة وليلة أن قدمت لنا مبررات أخرى : ففي « الصياد والجن » ، نجد أن القصص التضمينية تؤدي دوراً برهانيًّا . فالصياد يتخذ من قصة دوبان عذراً يبرر فيه قلة عطفه على الجن . ويدافع الملك في داخل هذه القصة عن موقفه عبر موقف الرجل الغيور وأنثى الببغاء ، كما يدافع الوزير عن أقربائه بدفاع الأمير والغول .

أما إذا ظلت الشخصيات هي نفسها في القصة المتضمَّنة والقصة المتضمِّنة ، فهذا يعني أن هذا التعليل عديم الجدوى : ففي « قصة الأختين الغيورتين من أختهما الصغرى » نجد أن قصة مفارقة أولاد السلطان للقصر ، ثم تعرّف السلطان عليهما تتضمن قصة امتلاك الأشياء السحرية . وهنا يكون التعاقب الزمني هو التعليل الوحيد ، ولكن وجود البشر ـ القصص هو الشكل الأكثر إدهاشاً للتضمين .

تتطابق البنية الشكلية للتضمين (وليس التطابق هنا مجانيًّا ، هذا لاريب فيه) مع البنية الشكلية للنحو . وهذه حالة خاصة من حالات التبعية .

واللسانيات المعاصرة تعطيها اسم التضمين على وجه الدقة . ولكي يتضح هذا البناء ، سنأخذ هذا المثل الألماني

(يسمح النحو الألماني بتضمينات أكثر استعراضية) :
(إن الذي يدل على الشخص الذي قلب العمود الذي ينتصب على الجسر الذي يوجد على الطريق الذي يؤدي إلى فورمس سيتلقى جائزة) .

إن ظهور اسم من الأسماء في الجملة يستدعي مباشرة عبارة تابعة ، تروى القصة . ولكن تحتوي هذه العبارة الثانية هي أيضاً على اسم . وتطلب بدورها عبارة تابعة ، وهكذا داوليك حتى نصل إلى قطع قسري . وانطلاقاً منه ، نأخذ مرة بعد مرة كل عبارة من العبارات المنقطعة . ولقصة التضمين البنية نفسها ، على اعتبار أن دور الاسم تقوم الشخصية به : فكل شخص جديد يؤدي إلى قصة جديدة .

تتضمن الف ليلة وليلة أمثلة تبعث على الدوار . ويبدو أن قصة الصندوق الدامي تمنحنا الرقم القياسي الذي حازت عليه ، وفعلاً نرى هنا :

شهرزاد تحكي بأن
جعفر يحكي بأن
الخياط يحكي بأن
الحلاق يحكي بأن
أخاه (وهم ستة) .

وتعتبر القصة الأخيرة من الدرجة الخامسة . ولكن صحيح أيضاً أن أولى الدرجتين قد صارتا منسيتين تماماً ، وما عاد لهما أي دور تقومان به . وليس هذا حال القصص في

مخطوطة ساراغوس التي عثر عليها ، حيث :
ألفونس يحكي بأن
أفادورو يحكي بأن
دون لوبي يحكي بأن
بيكيروس يحكي بأن
فراسكيتا يحكي بأن .

وحيث تكون كل الدرجات ، ماعدا الأولى ، متصلة تمام الاتصال ، وتصبح غير مفهومة إذا عزلت إحداهما عن الأخرى .

وإذا كانت القصة المتضمَّنة لاترتبط مباشرة مع القصة المتضمِّنة (بوساطة هوية الشخصيات) ، فإن انتقال بعض الشخصيات من قصة إلى أخرى لأمر ممكن . وهكذا نرى أن الحلاق يدخل في قصة الخياط (ينقذ حياة الأحدب) . بينما نجد في المقابل أن خراسكيتا تعبر كل الدرجات الوسيطة لتكون في قصة أفادورو (بأنها هي خليلة فارس مدينة توليد) ، وكذلك الأمر بالنسبة لبيسكيروس . ولهذه الانتقالات من درجة إلى أخرى أثر مضحك .

وتصل طريقة التضمين إلى ذروتها مع التضمين الذاتي . وهذا يعني أن ذلك يكون ، عندما تجد القصة المتضمِّنة نفسها وقد تضمنت ذاتها في الدرجة الخامسة أو السادسة . وتتمثل هذه « التعرية للطريقة » في الف ليلة وليلة ، وإننا على علم بتعليق بورجيس حول هذا الأمر : « ليس ثمة (تضمين

للنص) أكثر إثارة من ذلك الذي نجده في الليلة « ٦٠٢ » إنها ليلة سحرية بين الليالي . إذ يسمع الملك في هذه الليلة من فم الملكة قصته الخاصة . وإنه ليسمع القصة الأولى التي تحتوي كل القصص الأخرى ، والتي تحتوي نفسها بضخامة .. فالملكة تتابع ، والملك سيسمع دوماً ، بلا حراك ، القصة المبتورة لألف ليلة وليلة ، والتي صارت من الآن فصاعداً لا نهائية ومستديرة » . لم يعد هناك شيء يفلت من عالم السرد الذي يغطي مجموع التجربة .

تعين أبعاد القصص المتضمَّنة أهمية التضمين . فهل نستطيع أن نتكلم عن هذه عندما تكون أطول من القصة التي انحرفت عنها ؟ وهل يمكن أن تعتبر كل حكايات الف ليلة وليلة شيئاً زائداً أو تضميناً لأنها كلها متضمنة في شهرزاد ؟ وكذلك في « المخطوطة » : بينما يبدو أن القصة الأساسية هي قصة ألفونس ، نجد أن أفادورو الثرثار يغطي بقصصه أكثر من ثلاثة أرباع الكتاب .

ولكن ماهو المعنى الداخلي للتضمين ، ولماذا تجتمع كل هذه الوسائط لأعطائه الأهمية ؟ إن بنية القصة تزودنا بالجواب : إن الخصوصية الجوهرية لكل قصة تكمن في إرساء بدهية التضمين . ذلك لأن القصة المتضمِّنة أنما هي قصة لقصة . فحين تحكى القصة قصة أخرى ، فإن الأولى تبلغ مضمونها الخفي وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة . فالقصة المتضمَّنة صورة لهذه القصة الكبيرة

المجردة التي لاتكون فيها كل القصص الأخرى سوى أجزاء صغيرة ، وهي أيضاً ، وبآن واحد ، صورة للقصة المتضمِّنة التي تسبقها مباشرة . وأن تكون القصة هي قصة لقصة ، فذلك قدر كل قصة تتحقق عبر التضمين .

تكشف الف ليلة وليلة عن هذه الخاصية للقصة وترمزها بوضوح مميز . ويقال دائماً إن الفولكلور يتسم بتكرار للقصة نفسها . وفي الواقع ، فإنه ليس من النادر في الحكايات العربية أن تُروى مغامرة ما مرتين أو أكثر . ولكن لهذا التكرار وظيفته الدقيقة ، والتي نجهلها : إنها تقوم ليس فقط بإعادة المغامرة نفسها ، ولكن أيضاً بإدخال القصة التي تكوِّنها الشخصية . وإذا كان هذا هكذا ، فإن هذه القصة في معظم الأحيان ، هي التي تعتمد في التطور اللاحق للعقدة .

فليست المغامرة التي عاشتها الملكة بدور هي التي منحتها عفو الملك أرمانوس ، ولكنها القصة التي صنعتها « قصص عشق قمر الزمان » . وإذا كانت تورمانت لاتستطيع أن تنمي عقدتها الخاصة ، فذلك لأنها منعت أن تحكي قصتها للخليفة « قصة غانم » . والأمير فيروز يملك قلب أميرة البنغال ، ليس لأنه عاش مغامرته ، ولكن لأنه روى لها « قصة الحصان المسحور » . ولذا لم يكن فعل الروي في الف ليلة وليلة فعلاً شفافاً إنه على العكس من ذلك ، فهو الذي ينمي الفعل .

ثرثرة وفضول .. حياة وموت :

تتلقى قضية أداء الكلام في الحكاية العربية تأويلاً لايترك شكاً في أهميته . وإذا كانت كل الشخصيات لاتتوقف عن روي القصص ، فذلك لأن هذا الفعل تَلقّى التكريس الأعلى : فروى يساوي عاش ، والمثل الأكثر بداهة ، هو مثل شهرزاد نفسها ، والتي تعيش فقط مادامت تستطيع أن تتابع الروي .

ولكن هذا الموقف يتكرر دون توقف في داخل الحكاية . فالدَرويش استحق غضب العفريت ، ولكنه حظي بعفوه لأنه روى له قصة الحساد « الحمّال والنساء » . وكذلك الحال بالنسبة للعبد الذي ارتكب جريمة . فلكي ينجو بحياته ، فإن سيده لا يترك له إلا حظاً واحداً « إذا رويت لي قصة أكثر إدهاشاً من هذه ، فسأعفو عن عبدك ، وإلا فسأعطي الأمر بقتله . هذا ما يقوله الخليفة (« الصندوق الدامي ») وثمة أربعة أشخاص اتهموا بقتل أحدب ، قال أحدهم للملك « أيها الملك السعيد ، هل تصفح عني إذا رويت لك المغامرة التي حدثت لي البارحة ، قبل أن التقي بالأحدب الذي أدخل بحيلة إلى بيتي ؟ إنها أكثر إدهاشاً من قصة هذا الرجل . أجاب الملك : إذا كانت كما تقول فسأدع الحياة لأربعتكم » . (جثة متجولة)

القصة تساوي الحياة ، وغياب القصة يساوي الموت . وإذا لم تجد شهرزاد قصصاً لترويها ، فإنها ستعدم . وهذا

ما حصل للطبيب « دوبان » عندما كان مهدداً بالموت : لقد طلب إلى الملك أن يقص قصة التمساح . فرُفِضَ طلبه وهلك ، ولكنه ينتقم بالطريقة نفسها . وإن صورة هذا الانتقام هي أجمل ما في الف ليلة وليلة : فلقد أعطي دوبان للملك القاسي كتاباً ليقرأه ، أثناء قطع رأسه . يقوم الجلاد بعمله ، أما رأس دوبان فيقول :

أيها الملك ، تستطيع أن تطلع على الكتاب .

فتح الملك الكتاب . وجد الصفحات وقد لصق بعضها ببعض ، وضع إصبعه في فمه ، بلله بلعابه ، وطوى الصفحة الأولى . ثم الثانية وما بعدها . وتابع يتصرف هكذا ، والصفحات لاتفتح إلا بصعوبة ، حتى وصل إلى الصفحة السابعة . نظر إلى الصفحة ، فلم يجد شيئاً مكتوباً فيها . قال :

ـ أيها الطبيب ، لا أرى شيئاً مكتوباً على هذه الصفحة .

أجاب الرأس :

ـ قلّب الصفحات أيضاً .

فتح صفحات أخرى ، ولم يجد شيئاً . لم تمض لحظات إلا والمخدر قد سرى فيه : لقد كان الكتاب ملقحاً بالسم . خطا خطوة ، اهتز على ساقيه ، ثم مال نحو الأرض .

الصفحة البيضاء مسمومة . والكتاب الذي لا يروي أي قصة يقتل . وغياب القصة يعني الموت .

ونجد ، إلى جانب هذا البيان المأساوي عن اللا قصة ،

مثلاً آخر أكبر متعة : كان ثمة درويش يروي لكل من يمر به كيفية امتلاك الطير الذي يتكلم . ولكن هؤلاء فشلوا جميعاً ، وتحولوا إلى أحجار سوداء . ولقد كانت الأميرة باريزاد هي أول من استولى على الطير ، فحررت كل المتقدمين التعساء . أرادت الفرقة أن ترى الدرويش أثناء مرورها ، وان تشكره على حسن استقباله ونصائحه الطيبة ، التي وجدوها صادقة . ولكنه كان قد قضى نحبه ، ولم يدر أحد هل مات من الكبر ، أم مات لأنه لم يعد ضروريًا لتعليم الطريق الموصل إلى امتلاك الأشياء الثلاثة ، التي انتصرت فيها الأميرة باريزاد » (قصة الأختان) . ليس الانسان سوى قصة ، وما أن تفقد القصة ضرورتها حتى يموت ، وما يقتله أحد سوى السارد ، لأنه فقد وظيفته .

أخيراً ، إن القصة الناقصة في مثل هذه الظروف تساوي الموت أيضاً . وهكذا فإن ذلك الذي ادعى أن قصته كانت أجمل من قصة الأحدب ، نجد أنه ينهيها قائلاً للملك . « هذه هي القصة المدهشة التي أردت أن أرويها لك ، وهذه هي القصة التي سمعتها والتي أحملها إليك بكل تفاصيلها . أليست أكثر إدهاشاً من مغامرة الأحدب ؟ ـ لا ، إنها ليست كذلك ، وتأكيدك لا يتطابق مع الحقيقة .

هذا ما أجاب به ملك الصين . يجب أن أنفذ حكم الاعدام فيكم أنتم الأربعة » .

ليس غياب القصة هو الوجه المعاكس الوحيد للمعادلة . قصة ـ حياة . فالرغبة في سماع قصة ، يعرّض المرء لمخاطر قاتلة . واذا كانت الثرثرة تنجي من الموت ، فإن الفضول يؤدي إليه . وهذا القانون هو القاعدة لعقد واحـدة من أكثرالحكايا غنى ، « الحمّال والنساء » . فلقد استقبلت ثلاث نساء من بغداد في بيتهن بعض الرجال المجهولين ويقترحن عليهم تنفيذ شرط واحـد مقابـل الملذات التي ينتظرونها : « لاتطلبوا أي تفسير لكل ماترونه » غير أن مايرونه يبلغ من الغرابة حداً يدفعهم ،ليسألوا النساء رواية حكايتهن . وما أن أخذت هذه الأمنية شكلها ، حتى نادت النساء على العبيد . «يختار كل واحد منهم رجله ، وبسرعة يميل عليه يقلبه أرضاً ويضربه بعرض سيفه ». لقد أصبح الموت فرضاً على الرجال ، لأن طلب القصة ، والفضول ، أمر يستوجب الموت . ولكن كيف سيخرجون من المأزق ؟ سيكون ذلك بفضل فضول جلاديهم . وبالفعل ، تقول إحدى النساء « اسمح لهم أن يخرجوا ليسيروا على طريق أقدارهم ، بشرط أن يحكي كل واحد حكايته . وان يروي بقية المغامرات التي قادته لكي يزورنا في بيتنا . أما إذا رفض فاقطعوا رأسه » . عندما لا يعادل فضول المستقبل موته الخاص ، فإنه يعيد الحياة للمحكومين . أما هؤلاء ، فإنهم على العكس من هذا . إنهم لايستطيعون خلاصاً إلا برواية قصة . وأخيراً ، ثمة انقلاب ثالث : كان الخليفة المتنكر من بين من تلقوا دعوة

النساء الثلاث . فقد استدعاهن في اليوم الثاني إلى قصره . وغفر لهن . ولكن بشرط . أن تقص .. تسلب الحكايات شخصيات هذا الكتاب . فصرخة الف ليلة وليلة ليست « البورصة أو الحياة » ، ولكن « القصة أو الموت » . وإن هذا الفضول هو في الوقت نفسه ينبوع لعدد لايحصى من القصص ، وينبوع لعدد من المخاطر لايتوقف . فالدرويش يستطيع أن يعيش بصحبة عشرة من الناس ، أصاب العور عيونهم اليمنى . ولكن ثمة شرط واحد . « لاتطرح أي سؤال فضولي ، لاعن عجزنا ، ولا عن حالنا » . ولكن طُرح السؤال وولى الهدوء . ولكي يبحث الدرويش عن الجواب ، فقد ذهب إلى قصر منيف ، حيث عاش فيه عيشة الملوك ، محاطاً بأربعين من الغيد الحسان . وفي يوم من الأيام يذهبن ، ولكن بعد أن قلن له إذا أراد المكوث في هذه السعادة ، فعليه أن لايدخل غرفة مخصوصة ، ولقد حذرنه قائلات :

أشد ما نخشاه عليك أن لاتستطيع عدولاً عن هذا الفضول الفاضح ، فإنه سيكون سبباً في تعاستك . وبطبيعة الحال فإن الدرويش آثر الفضول على السعادة . ولا يختلف الأمر بالنسبة لسندباد . فهو على الرغم من كل مصائبه ، يعود بعد كل رحلة : إنه يريد أن تحكي له الحياة جديداً ، وقصصاً جديدة .

النتيجة الجلية لهذا الفضول ، هي الف ليلة وليلة . ولو أن هذه الشخصيات كانت قد فضلت السعادة لما وجد الكتاب .

القصة : المتمِّم والمتمَّم :

يجب على الشخصيات أن تحكي لكي تستطيع أن تعيش . ولهذا السبب أيضاً ، تتجزأ القصة الأولى وتتعدد إلى الف ليلة وليلة من القصص . ولنحاول الآن أن نبني وجهة النظر المقابلة ، ليس من موقف القصة المتضمِّنة . ولكن من موقف القصة المتضمَّنة ، ولنسأل أنفسنا لماذا تحتاج هذه الأخيرة أن يعاد أخذها في قصة أخرى ؟ وكيف يمكن للمرء أن يفسر أن القصة لاتكتفي بذاتها ولكن تحتاج إلى تطويل ، وإلى إطار تصبح فيه جزءًا بسيطاً من قصة أخرى .

وهكذا إذا اعتبرنا القصة ليس وعاء يحتوي قصة أخرى ، ولكن قصة تحتوي نفسها ، فإن خاصية غريبة ستتجلى . ذلك لأن كل قصة تبدو ، وكأنها تمتلك شيئاً تُتمه أو فائضاً أو ملحقاً ، يبقى خارج الشكل المغلق الذي ينتجه تطور العقدة . ومن هنا فإن هذا الشيء المتمِّم ، والخاص بالقصة يعتبر أيضاً شيئاً ناقصاً في الوقت نفسه . فالزيادة نقص كذلك ، ولكي نسد هذا النقص الذي أحدثته التتمة ، فوجود قصة أخرى يعتبر ضروريًّا . وهكذا فإن قصة الملك الجاحد الذي أهلك دوبان ، بعد أن أنقذ هذا حياته ، تحتوي على شيء أكثر من هذه القصة نفسها . وبسبب هذا ، فإن الصياد يرويها على كل حال ، واضعاً التتمة نصب عينيه . ولكن لهذه التتمة أن توجز بالعبارة التالية : يجب أن لا تأخذ

المرء شفقة بالجاحد . وهكذا نرى أن التتمة تبحث عن مكانها في قصة أخرى . وبهذا تصبح حجـة يستعملها الصياد عندما يعيش مغامرة ، شبيهة بمغامرة دوبان إزاء الجن . ولكن قصة الصياد والجن تحتوي على زيادة فتبحث هي الأخرى عن قصة جديدة . وليس ثمة سبب يدعو إلى أيقاف هذا الأمر في مكان ما ، وإن محاولة التتميم عبث إذن : فهناك دائماً تتمة تنتظر قصة قادمة .

تأخذ هذه التتمة عدة أشكال في الف ليلة وليلة . وان واحداً من هذه الأشكال الأكثر شيوعاً هو البرهان والحجة كما في المثال السابق : فالقصة تصبح هنا وسيلة لاقناع المحاور . أما من جهة أخرى ، فإن التتمة ، في المستويات العليا للتضمين ، تتحول إلى شكل تعبيري بسيط ، أو إلى حكمة ، موجهة إلى استخدام الشخصيات ، كما هي موجهة إلى استخدام القراء . ومن الممكن أخيراً إجراء عملية دمج للقاريء أكبر حجماً (ولكن هذا الأمر ليس سمة من سمات الف ليلة وليلة) : فأي سلوك يثيره القاريء يعتبر تتمة أيضاً . وهكذا يؤسس القانون نفسه : كلما كانت هذه التتمة أكثر استهلاكاً داخل القصة ، أثارت القصة رد فعل أقل من جهة قارئها . وإننا لنبكي حين نقرأ « Manon lescaut » ، ولكننا لا نفعل هذا حين نقرأ الف ليلة وليلة .

لننظر إلى مثل من الحكمة الأخلاقية . فلقد اختصم صديقان على أصل الثروة : هل يكفي أن يملك المرء مالاً في

البداية ؟ يتبع ذلك القصة التي تُظهر إحدى الأطروحات التي تمّ الدفاع عنها . ثم تأتي القصة فتظهر الأطروحة الأخرى .

ونستنتج في النهاية : « ليس المال وسيلة أكيدة لجمع مال آخر ، يصبح المرء به غنيًّا » (قصة حسن الحبّال) .

وكذلك الحال بالنسبة للسبب والأثر النفسيين . هنا يستوجب الأمر أن نفكر بهذه العلاقة المنطقية خارج الزمن الخطي . فالقصة تسبق الحكمة أو تتبعها ، أو هي الاثنان معاً . ولا يختلف الحال هنا عنه في « Ledecameron » فبعض القصص إنما تم إبداعها لكي تجلي استعارة (مثلاً « كشط البرميل ») وتبدعها في الوقت نفسه . ومن العبث أن نتساءل اليوم إذا كانت الاستعارة قد ولّدت القصة أو أن القصة هي التي ولدت الاستعارة . ولقد اقترح « بورج » شرحاً معكوساً لوجود المجموعة كلها : « إن هذا الاختراع (قصص شهر زاد) .. هو ، فيما يبدو ، سابق على العنوان ، وقد تم تخيله لكي يصار إلى تبريره » . إن قضية الأصل لاتطرح ، فنحن خارج الأصل ، ولا نقدر أن نفكر فيه . فالقصة المتمِّمة ليست أكثر أصالة من القصة المتمَّمة ، ولا العكس . إذ كل واحدة منها تحيل إلى أخرى . وذلك في سلسلة من الانعكاسات التي لاتستطيع أن تأخذ نهاية إلا إذا أصبحت أبدية : هكذا بوساطة التضمين الذاتي .

هذا هو الفيض الذي لايتوقف لقصص الف ليلة وليلة في

آلة القص الرائعة هذه . ويجب على كل قصة أن تجعل طريقة بيانها واضحة ، ولكن من أجل هذا صار ضروريًا أن تظهر قصة جديدة ، لاتكون فيها طريقة البيان هذه إلا جزءًا من التبيين . وهكذا ستصبح القصة الراوية على الدوام قصة مروية أيضاً فتنعكس القصة فيها وتجد صورتها الخاصة . ويجب على كل قصة ، من جهة أخرى ، أن تخلق جديداً في داخلها بالذات ، لكي تستطيع شخصياتها أن تعيش . كما عليها أن تفعل هذا في خارجها لكي يتم فيه استهلاك التتمة التي يستوجبها لا محالة . ولقد بدا أن الذين ترجموا الف ليلة وليلة على اختلاف عددهم أنهم كابدوا جميعاً من طاقة آلة السرد هذه : فلم يكتف أي منهم بترجمة بسيطة للأصل ووفيّة . فكل مترجم إما أضاف بعض القصص أو حذف (وهذه طريقة في خلق قصص جديدة ، على اعتبار أن القصة انتقاء دائم) . فطريقة البيان مكررة ، والترجمة تمثل لوحدها حكاية جديدة لاتنتظر سوى ساردها : فبورجيس روى جزءًا في « ترجمات الف ليلة وليلة » .

ثمة أسباب كثيرة إذن تجعل القصص لاتتوقف أبداً . فنتساءل لا إراديًا ماذا يجرى قبل القصة الأولى ؟ وماذا يجرى بعد القصة الأخيرة ؟ إن ألف ليلة وليلة تعطي الجواب ، ساخراً ، لمن أراد أن يعرف القبل والبعد . فالقصة الأولى ، قصة شهر زاد تبدأ بهذه الكلمات ، التي يمكن أن تُسمع بكل المعاني (ولكن يجب أن لا نفتح الكتاب

لكي نقرأها ، وإنما يجب أن نتوقعها توقعاً . إذ إنها جيدة في مكانها) : « يُحكى » . إنه من غير المجدي أن يبحث المرء عن أصلها ضمن الزمن ، ذلك لأن الزمن يأخذ أصله في القصة . وإذا كان قبل القصة الأولى ثمة « حُكي » ، فإن بعدها ثمة « سيحكى » : ولكي تتوقف القصة ، يجب علينا أن نقول إن الخليفة المندهش قد أمر بكتابتها بحروف من ذهب في حوليات المملكة . أو يأمر أيضاً أن « تذاع هذه الحكاية وتروى في كل مكان بكل تفاصيلها وإن دقت » .

الفهـرس

***

من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة

من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة

١ ـ قمم الأولب «شعر» للاستاذ محمد حسن عواد ـ نفد .
٢ ـ الساحر العظيم «شعر» للاستاذ محمد حسن عواد ـ نفد .
٣ ـ عكاظ الجديدة «شعر» للاستاذ محمد حسن عواد ـ نفد .
٤ ـ الشاطىء والسراة «شعر» للاستاذ محمود عارف ـ ضم الى مجموعة الشاعر الشعرية .
٥ ـ من شعر الثورة الفلسطينية «شعر» للاستاذ احمد يوسف الريماوي ـ نفد .
٦ ـ أنين وحنين «شعر شعبي» للاستاذ منصور بن سلطان ـ طبع .
٧ ـ محرر الرقيق «سليمان بن عبدالملك دراسة للاستاذ محمد حسن عواد ـ نفد .
٨ ـ من وحي الرسالة الخالدة «إسلاميات» محمد علي قدس ـ طبع .

٩ ـ المنتجع الفسيح «آداب وعلوم» للاستاذ محمد حسن عواد ـ نفد .
١٠ ـ طبيب العائلة ـ د. حسن يوسف نصيف ـ نفد .
١١ ـ مذكرات طالب (ط٣) د. حسن يوسف نصيف ـ نفد .
١٢ ـ شمعة على الدرب «نثر» للدكتور عارف قياسة ـ طبع .
١٣ ـ أطياف العذارى ـ «شعر» للشاعر الاستاذ مطلق الذيابي ـ طبع .
١٤ ـ كبوات اليراع «تصويبات لغوية» للشيخ ابي تراب الظاهري ـ طبع .
١٥ ـ عندما يورق الصخر «شعر» ـ للاستاذ ياسر فتوى ـ طبع .
١٦ ـ ورد وشوك «مطالعات» للاستاذ حسن عبدالله القرشي ـ طبع .
١٧ ـ في معترك الحياة «مجموعة آراء» ـ للاستاذ عبدالفتاح ابومدين ـ طبع .
١٨ ـ المجموعة الشعرية للاستاذ محمد ابراهيم جدع ـ طبعت .
١٩ ـ الوجيز في المبادىء السياسية في الاسلام «نظرات اسلامية» للاستاذ سعد ابو جيب ـ طبع .
٢٠ ـ أوهام الكتاب «تعقبات مختلفة» ـ للشيخ ابي تراب الظاهري ـ طبع .

٢١ ـ علي احمد باكثير حياته وشعره الوطني والاسلامي ـ دراسة للدكتور احمد السومحي ـ طبع .
٢٢ ـ نغم وألم «شعر» ـ الشريف منصور بن سلطان ـ طبع .
٢٣ ـ الكلب والحضارة «قصص من البيئة» للاستاذ عاشق الهذال ـ طبع .
٢٤ ـ شواهد القرآن ـ للشيخ ابي تراب الظاهري ـ طبع .
٢٥ ـ التشكيل الصوتي في اللغة العربية ـ للدكتور سلمان العاني ـ طبع .
٢٦ ـ أريد عمر رائعا ـ «شعر» ـ للشاعر عبدالله جبر ـ طبع .
٢٧ ـ ترانيم الليل «المجموعة الشعرية الكاملة» ـ للشاعر الاستاذ محمود عارف ـ طبع .
٢٨ ـ حروف على أفق الاصيل ـ «شعر» ـ للاستاذ حمد الزيد ـ طبع .
٢٩ ـ من أدب جنوب الجزيرة ـ «دراسة» ـ للاستاذ محمد بن احمد عيسى العقيلي ـ طبع .
٣٠ ـ غناء الشادي ـ «شعر» ـ للشاعر الاستاذ مطلق الذيابي ـ طبع .
٣١ ـ الذيابي تاريخ وذكريات إعداد الشريف منصور بن سلطان ـ طبع .
٣٢ ـ محاضرات النادي «القسم الاول» ـ طبع .

٣٣ ـ محاضرات النادي «القسم الثاني» ـ طبع .
٣٤ ـ محاضرات النادي «القسم الثالث» ـ طبع .
٣٥ ـ المتنبي شاعر مكارم الاخلاق ـ للاستاذ احمد بن محمد الشامي ـ طبع .
٣٦ ـ هموم صغيرة ـ «أقاصيص» ـ للاستاذ محمد علي قدس ـ طبع .
٣٧ ـ أمواج وأثباج ـ «دراسة أدبية» ـ للاستاذ عبدالفتاح ابو مدين ـ طبع (الطبعة الثانية) .
٣٨ ـ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية الى التشريحية ـ للاستاذ الدكتور عبدالله الغذامي ـ طبع .
٣٩ ـ التجديد في الشعر الحديث ـ «دراسة أدبية» للدكتور يوسف عز الدين ـ طبع .
٤٠ ـ التراث الثقافي للأجناس البشرية في أفريقيا ـ «دراسة علمية» ـ للدكتور عبدالعليم عبدالرحمن جعفر ـ طبع .
٤١ ـ فلسفة المجاز ـ «دراسة لغوية» ـ للدكتور لطفي عبدالبديع ـ طبع .
٤٢ ـ بكيتك نوارة الفال ، سجبيتك جسد الوجد ـ «شعر» عبدالله عبدالرحمن الزيد ـ طبع .
٤٣ ـ مصادر الادب النسائي في العالم العربي الحديث للدكتور جوزيف زيدان ـ طبع .
٤٤ ـ أحبك رغم أحزاني ـ «شعر» ـ الدكتور فوزي عيسى ـ طبع .

٤٥ ـ أبو تمام ـ «دراسة»ـ للاستاذ سعيد السريحي ـ طبع .
٤٦ ـ عبقرية العربية ـ «دراسة لغوية» ـ للدكتور لطفي عبدالبديع ـ طبع .
٤٧ ـ أحاديث ـ الدكتور محمد سعيد العوضي ـ طبع ـ طبعة ثانية .
٤٨ ـ اغتيال القمر الفلسطيني للاستاذ/ احمد مفلح ـ طبع .
٤٩ ـ التضاريس ـ «شعر» ـ للاستاذ محمد الثبيتي ـ طبع .
٥٠ ـ ٤ صفر ـ للاستاذة رجاء عالم ـ طبع .
٥١ ـ علم اجتماع اللغة ـ «ترجمة عن الانجليزية» ـ الدكتور أبو بكر باقادر ـ طبع .
٥٢ ـ أقضية وقضاة في الاسلام ـ للدكتور/ كمال محمد عيسى ـ طبع .
٥٣ ـ علم الاسلوب ـ للدكتور صلاح فضل ـ طبع .
٥٤ ـ دليل كتاب النادي ـ طبع .
٥٥ ـ ديوان دمر ـ «شعر» للاستاذ علي دمر ـ طبع .
٥٦ ـ أحبك . . ولكن ـ «مجموعة قصص قصيرة» ـ للاستاذة مريم محمد الغامدي ـ طبع .
٥٧ ـ مدخل إلى الشعر العربي الحديث ـ الدكتور نذير العظمة ـ طبع .
٥٨ ـ بقايا عبير ورماد «شعر» للشاعر محمد هاشم رشيد

٥٩ ـ محاضرات النادي ـ الجزء الرابع ـ طبع .
٦٠ ـ محاضرات النادي ـ الجزء الخامس ـ طبع .
٦١ ـ محاضرات النادي ـ الجزء السادس ـ طبع .
٦٢ ـ محاضرات النادي ـ الجزء السابع ـ طبع .
٦٣ ـ اللغة بين البلاغة والأسلوبية ـ الدكتور مصطفى ناصف ـ طبع .
٦٤ ـ جزر فرسان ـ العقيد متقاعد صالح بن محمد بن مشيلح الحربي ـ طبع .
٦٥ ـ شواهد القرآن ـ «الجزء الثاني» ـ للشيخ أبي تراب الظاهري ـ طبع .
٦٦ ـ الفكر السيكولوجي المعاصر ـ للدكتور حمد المرزوقي ـ طبع .
٦٧ ـ مذنب هالي ـ للدكتور محمد عبده يماني ـ طبع .
٦٨ ـ مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ الدكتور ابو بكر باقادر ـ طبع .
٦٩ ـ طه حسين والتراث ـ مصطفى ناصف ـ طبع .
٧٠ ـ ذاكرة لأسئلة النوارس ـ «شعر» عبدالله الخشرمي ـ طبع .
٧١ ـ قراءة جديدة لتراثنا النقدي ـ «المجلد الاول» ـ والمجلد الآخر ـ طبع .
٧٢ ـ الوحوش ـ للاصمعي ـ تحقيق أيمن محمد علي ميدان ـ طبع .

○ ○ ○

طبعت بمطابع دار البلاد ـ جدة
ت : ٦٧٠٠٣٣٣ ص . ب : ٧٦١٤ جدة ٢١٤٧٢

● ثمة تعريف أولي لـلأدب يستند إلى خصوصيتين متميزتين .

● وبصورة عامة يمكن القول إن الفن « محاكاة » وهي تختلف باختلاف المواد المستعملة . أما عن الأدب ، فهو محاكاة بوساطة اللغة كما أن الرسم محاكاة بوساطة الصورة ، وإذا خصصنا ، فيمكننا أن نقول إنه ليس أي محاكاة كانت ، وذلك لأننا لانقلد بالضرورة الواقع ، ولكن نقلد أيضا كائنا[illegible] وأفعالا ليس لها وجود ، ولهذا فإن الا[illegible] تخييل ، وهذا هو تعريفه البنيوي الأو[illegible]